Lanzi.

Lit. art. e. 35 / 1.

B. a H.

Rec. Leipz. Lit. Zeitg 1831 N. ~~208~~ 163.

Statistisches Notizenbl. 1830 S. 83. 1831 S. 5
1833 S. 49.

GESCHICHTE

der

MALEREI IN ITALIEN

vom

Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts

von

LUDWIG LANZI.

Aus dem Italienischen übersetzt

und

mit Anmerkungen

von

J. G. v. QUANDT

herausgegeben

von

ADOLPH WAGNER.

ERSTER BAND.

LEIPZIG, 1830.

Verlag von Johann Ambrosius Barth.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

Vorwort.

Bei der auf unserm dermaligen Bildungsgange wiedererwachten Kunstliebe, bei der Wanderlust, die sich mit dem erweiterten und vermnigten Völkerverkehr gesteigert hat, scheint ein Werk, wie das hier dargebotene Lanzi'sche, welches als Bahn brechend frühe schon von England, später von Frankreich beifälligst aufgenommen ward, auch unter den Deutschen willkommen seyn zu müssen. Jeder Reisende, wenn auch sein Zweck nicht die Kunst war, wird doch unwillkürlich, da Kunst und Sitte, als Darstellung und Mittheilung, innigst verbunden sind, eben so sehr von der Kunstwelt angelockt, als von der Natur; und so wird auch dem Laien wünschenswerth seyn, in diesem reichen Zaubergarten der Kunst sich leichter herumzufinden. Aber auch der Kunstfreund mag sich wol an Bekanntes erinnern, zu Unbekanntem hinführen lassen, mag gern seine Genüsse mehren, vergleichen, auffrischen, sich gegenwärtig erhalten, und herausgreifen, was ihm das Liebste war. Ist es ferner wahr, dass Mitgenuss und Mittheilung den Genuss steigert, das Verständnis fördert, erweitert, vertieft, so ist das Bedürfnis einer schriftthümlichen Uebersicht hiemit gegeben und gerecht-

fertigt. Genügte also das Lanzische Werk diesen Wünschen auch nur einigermassen, so lohnte es schon der Mühe, es denen zugänglich zu machen, welchen es durch Unkunde der Sprache verschlossen blieb, oder welchen nicht vergönnt war, jenes Land zu begrüssen, das die Natur in ihren Feierstunden geschaffen und die Kunst von je mit ihren holden Gaben überschüttet zu haben scheint. Denn was Zanetti für die Venediger Schule, was Andere, wie Baldinucci, Baglione, Orlandi u. s. w. durch Künstlerverzeichnisse, Wegweiser, Galleriebeschreibungen zerstreut und einzeln geleistet hatten, ward Lanzi nur Bauzeug zu einem Pantheon der Italienischen Maler, wozu ihn seine Anstellung als Antiquargehülfe und Antiquar selbst an der noch ungeordneten und zu bereichernden Sammlung von Kunstschätzen aller Art des Grossherzogs Leopold von Florenz den Anreiz gab. Nachdem er nämlich, 1732 zu Monte dell' Olmo im Gebiete von Fermo geboren, in der dortigen Jesuitenschule erzogen und Erzieher, als nun die Jesuiten aufgelöst wurden, im Jahr 1775 an jener Gallerie angestellt ward, bewies er bald seinen dankbaren Fleiss und Eifer durch Anordnung, Sonderung, Ankäufe, und Beschreibung jener Sammlung. Es war ihm Beruf und Lust, die Geschichte und den Werth des Vorhandenen, seiner Aufsicht Anvertrauten kennen zu lernen. Die Griechen- und Römerwelt, die er bis dahin nur in seiner Zelle aus Geschichte und Schriftenthum hatte kennen lernen, belebte, erweiterte und

veranschaulichte sich ihm nun durch diese Denkmale sowol, als andere, welche er auf seinen diesfalls amtlich unternommenen Reisen kennen lernte. Und so musste der Wunsch in ihm entstehen, das Gesehene und Gesammelte leichter zu überschauen, den Weg, auf welchem er es gefunden, zu verzeichnen, seine frühern Strebungen mit den spätern zu verknüpfen, und soweit seine Bildung abzuschliessen, als ihm vergönnt war. Diesen seinen Gang bezeichnen seine *Descrizione della galleria di Firenze;* die *Descrizione preliminare sulla scultura degli antichi*; der *Saggio di lingua Etrusca;* die *Dissertazione sopra un' urnetta Toscanica; Diss. della condizione e del sito di Pansula, città antica del Piceno;* die *Storia pittorica dell' Italia; Tre dissert. sui vasi antichi dipinti detti volgarmente Etruschi; Inscriptionum et carminum libri tres*, seiner Ausgabe des Hesiodus und seiner *Opere sacre* nicht zu gedenken.

Wie in allem, bewies er denn nun auch in der Geschichte der Italienischen Malerei einen treuen, verständigen Sammlerfleiss, dem es galt, soviel Material als möglich unter Dach und Fach zu bringen, damit es leicht übersichtlich und auffindbar sei. Auch was ausserhalb seiner Sammlung von Bildern, Nachrichten, Ansichten aufzufinden war, war kennen zu lernen, zu nützen, zu berichtigen, zu ordnen. Da nun ein solches Verfahren, wenn nicht aus Atomismus hervor, doch leicht in denselben übergeht, so konnte es nicht fehlen, dass seine Geschichte bloss ein Nach- und

Neben-, ja oft ein Auf- und Durcheinander nach einem räumlichen, oder geographischen Princip ward, wonach auch, trotz der Unruhe des Hin- und Her-, Vor- und Zurückspringens, doch der gesammte Stoff unter die beiden Hauptrubriken Ober- und Unteritalien in den Fächern der einzelnen Schulen sich unterbringen und aufschichten liess. Hiebei begegnete ihm überdies freilich noch das Menschliche, dass seine von früh an zur Natur gewordene Unterwürfigkeit, Zagheit und Zahmheit immer mehr auf eigenes und selbständiges Urtheil verzichtete, oder zerstreut und aufgehend in der Mannichfaltigkeit des Gesammelten, sich nicht frei und kräftig zusammenraffen und sammeln konnte, und somit über dem Einzelnen ihm das Ganze nicht selten entschwand, oder höchstens zu einem Gattungsbegriff ward, welcher sich nicht gegenseitig mit dem Leben des Einzelnen durchdringen und sättigen konnte.

Wenn in dieser Schilderung Lanzi's seine Licht- und Schattenseite gleich unbefangen wiedergegeben wurde, so ist zu erinnern, dass zwar jede, wenn nur gründliche, wohlgemeinte und treue, Einseitigkeit ihr Recht anerkannt zu werden hat, aber auch in ein höheres Ganzes aufgenommen zu werden fordert. Ist es also an Lanzi löblich und verdienstvoll, dass er in einem so weiten Gebiete Bahn brach, treufleissig sammelte und verzeichnete, was er vorfand, so ist doch auch nicht zu verkennen, dass namentlich diese Geschichte der Malerei ein nur allzu verzagt und

rücksichtsvoll, nicht selten mit bombastischen, allgemeinen, ständigen Kunstausdrücken wiedergegebenes, von der Zeit und ihren Sprechern ihm Ueberliefertes enthält. Wie so wenig Durchgreifendes findet sich hier über das innere Leben und Weben der Malerei, über die Wechselbezüge derselben, des Christenthums, der Kirche und des Staats! Wie Vieles hat ein vaterländisches, ja landschaftliches Vorurtheil entstellt! Gerade je mannichfaltiger der Stoff war, desto sorgfältiger war das Einzelne in der Zeichnung fest zu umreissen, in der Färbung abzustufen, sollte auch das allgemeine und Gesammtleben der Malerei in seinem Kreislauf und seinen Pulsen weniger erforscht und geschildert werden. Seine Landsleute haben ihn wol über unsern grossen und liebenswürdigen Winckelmann erhoben; aber gerade was diesen auszeichnet, sein alterthümlicher derber Charakter, sein leicht ansprechbarer und erglühender Kunstsinn, der sich in das innere Leben, dessen äusseres Spiel das Kunstwerk ist, versenkt und aus diesen seinen Tiefen es gleichsam nachschafft, möchte wol Lanzi am allerwenigsten besitzen.

Darum, nicht, wie kaum, Wohlwollenden und Verständigen gegenüber, gesagt zu werden brauchte, aus schnöder Herabsetzung eines Verdienstes innerhalb seiner Sphäre, stand dem edlen und würdigen Freunde und Kunstfreunde, dem dieser deutsche Lanzi soviel Schätzbares verdankt, wohl an, in einer vorausgesendeten Abhandlung den kunstrichterlichen Standpunct des Vfs. treu

und genau anzugeben, theils um ihm nicht allzuoft in's Wort zu fallen, theils um ihm seine Eigenthümlichkeit nicht zu verderben. Zu besserm und anschaulicherm Verständnis jedoch des dort Beigebrachten, und um Befangenen Lanzi's Kunstansicht vielleicht durch einen Abstich deutlicher zu machen, möchten wir uns, ausser Winckelmann's und Goethe's Arbeiten, Kürze halber nur auf Abhandlungen, wie die des *Kunstblattes*, berufen: *Ueber die Entwickelung der ältesten Ital. Malerei* (*Jahrg.* 1821); *Ueber einige weniger bekannte altital. Maler* (*Jahrg.* 1823); *Ueber den Geist und das Wirken der Röm. Malerschule* (*Jahrg.* 1825); *Anfänge der Ital. Kunst* (*Jahrg.* 1827), welche ihres Ortes auch zur Berichtigung Lanzi's angeführt sind. Ob aber Nachstehendes den Leser auf dasjenige hinführe, was hier gemeint ist, möge er selbst beurtheilen.

Das Heidenthum nämlich, sagen wir, ein Naturrausch und Naturcultus, wollte es diesen seinen Geist und Gedanken der Hingegebenheit an die Natur darstellen, konnte ihn, dem gemäss, nicht anders, als frei, selbständig und geschlossen herausstellen, wie ein Product der Natur selbst. Darum ist dem Heidenthume die plastische Kunst als reale eigen, und aus ihr hat sich der sich gleichsam entfremdete, in ihr zu etwas Anderm gewordene Geist zurückgenommen, oder ist, wie die Chemiker es nennen, latent in ihr geworden. Ringt ja doch noch in den mittelalten Kirchengebäuden der christliche Geist über das architekto-

nisch gleichsam als reiner Existenzbegriff krystallisirte Welterscheinung gewordene Himmel- und Kirchenreich sich frei hinaus, sternenwärts, in den reinern Aether des Himmels, als wolle er, die in Maassen erstarrte, wie schlafgebundene Bewegung lösend, sich seiner als frei und wach bewusst werden. Wobei denn nicht zu vergessen, dass der deutsche Geist namentlich der bauende war. Da nun aber die sämmtlichen Künste einen Schwesterreigen bilden, dessen Wandelungen und Umschwünge das Spiel der Seele sind, sich selbst zu offenbaren und in allem Wechsel wiederzugewinnen, so hat auch die Bewegung, wodurch die Seele sich der Aussenwelt und ihrem Gesetz und Inhalte wieder abgewinnt, und in sich zurückbeugend jene Selbstentäusserung wieder verneint, ihren eigenbehörigen Ausdruck in der Malerei, welche durch Aufhebung der Aufeinanderfolge sogar, als Zeitform, wie durch ihr geistigeres Darstellungsmittel, Licht und Farbe, also als Lichtgeist, mehr ideale Kunst ist, und somit weltgeschichtlich folgerecht in jener Zeit vorwaltend sich ausbildet, worin der Geist sich der Natur wieder abgewinnt und in sich zurückkehrt: der Zeit des Christenthums. Sie ist somit, wie Kupferstecherkunst und Druck auf ihre Weise, der Uebergang zur spätern Vergeistigung im Worte, der Poesie. Das Christenthum nun an sich, als Cultus des Geistes und der Wahrheit, als ein Reich nicht von dieser Welt, würde den Künsten überhaupt abhold seyn und, gleich dem platonischen wesentlich Seienden, ein

Verschlossenes, Unentwickeltes bleiben, müsste der Geist nicht auch in dieser seiner Form sich erfassen und anschaulich werden, unter welcher das Aeussere, die das Erscheinen bedingende Körperlichkeit, noch leise und vergeistigt, hervortritt, das Allgemeine also, der Begriff, ein Besonderes und Form, das Innere ein Aeusseres zu werden ringt, im Symbol. Mit dem Symbol ist auch das Mysterium vorhanden, deren beider geschichtliche Entwickelung wiederum ur- und vorbildlich in dem menschgewordenen Gotte und in der christlichen Mythologie sich darstellt, — aber auch in Cultus und Sitte, nun aber abwärts, den Weltmächten immer mehr preisgegeben, Geschichte der Kirche wird. So wie nun die Kirche, ursprünglich eine intellectuelle Macht, wie das ewige Christenthum, dem Staate gegenüber heraustritt und mit ihrem Rechte ihn, als ihre Verneinung, bekämpft und zu beherrschen strebt, mithin sich an seine Stelle setzt, macht sie sich dessen selbst schuldig, wessen sie jenen zieh, wird sich also selbst untreu, unähnlich und hält sich, den Gesetzen der erscheinenden Form unterworfen, durch dieselben äussern Mittel der sinnlichen Erscheinung, Fülle, Glanz und Pracht, so jedoch, dass sie im Gefühl des Bedürfnisses geistigen Adels dieses Besondere wieder zum Allgemeinen steigern möchte, in der Allegorie, worüber der Sinn für das Anschauliche der Geschichte und Volkthümlichkeit verloren geht. Hiemit ist denn aber das Heidenthum wieder als ein, wenngleich nothwendiges

Moment in das Christenthum eingetreten; und eben der Katholicismus, als Romanismus oder Papstthum besonders, ist dies Moment des Heidenthums im Christenthum, das Profaniren des Mysteriums und zugleich des letztern Schicksal; wie denn, dem Weltgesetz gemäss, das Ueberwiegen nach Einer Seite hin gestörtes Maas wird und sich selbst aufhebend einer andern hervortretenden Seite der Idee Platz macht. War aber, diesen hier angedeuteten Entwickelungsmomenten gemäss, die Malerei die dem Christenthum eigenbehörige Kunst, so hält sie auch in ihrer Entwickelung diesen Typus und Schritt mit der Grundanschauung, deren Ab- und Nachbild sie ist. Dunkelt nämlich im byzantinischen Style die heitere, frische Farbenwelt des Heidenthums gleichsam nach, so glimmt sie, wie am Niederrhein, so in dem licht- und farbenüppigen Lande Italien wieder auf in Guido von Siena, Cimabue, Giotto, gewinnt allmälig durch Dichten und Sinnen, wie durch Denken und Wissen allenthalben kühneren, bis zur Schönheit gemässigten Umriss und Gestalt, erst in gleichsam jungfräulicher Schamhaftigkeit und Scheu das Symbolische, Unerschlossne festhaltend, dann es als ein in den allgemeinern, rein menschlichen Verhältnissen der Familienpietät Wehendes und Webendes aussprechend, diese hinwieder in ihren zarten und mannichfaltigen Verzweigungen und Verästelungen und Schicksalen als Heiligen- und Märtyrergeschichte, mit immer glühenderer Liebe und Ueppigkeit, oder auch mit tieferer Gemüth-

lichkeit herausstellend, bis es nun gilt, die scheinbar triumphirende, mit der der weltlichen Macht abgenommenen Beute heldisch siegprangende Kirche nachbildend zu verherrlichen; wo sie denn sich selbt an die Form veräussert, von Bravur zur Manier übergeht, in scharfen, dickichtartigen Abstichen (*macchie*) prachtsüchtig, aber geist- und gehaltlos wird, ja zu verscheiden droht, bis endlich in demselben Lande, dessen üppigere Natur und Menschenwelt jene Metamorphosen vorzüglich zu fördern geeignet war, auf demselben Boden, der deutsche Ernst liebend die dem Mittelpunct entfliehende zu ihm zurückzulenken strebt, anfangs zwar fanatisch befangen, mehr in sich selbst und in seiner fast in Manier umschlagenden Gemüthlichkeit brütend und schwelgend; bald aber der Natur treufromm wieder zugewendet, die Rechte und den Rhythmus der Form, wie deren Anwalte und Nachbildner, ehrend. Wie und ob nun hiemit ein freieres, heitereres, umfassenderes Streben sich offenbare und der in der Poesie und Geschichte der Vorzeit und ihren Vorbildern sich weit ergehende Geist auch die Blüthe der Mitwelt zu ergreifen und im Bilde festzuhalten verspreche, ob und wie so eine neue Aera der Kunst nicht nur, sondern überhaupt, wenn so zu sagen erlaubt ist, einer plastischen, das Einzel- und Weltleben selbst zur Kunstwelt umgestaltenden Bildung sich ankündige — dies zu schauen bleibe denen überlassen, welche ruhig durch den Wechsel, das Gewirr und die Afterstrebungen der Mit-

welt hindurch auf den Grund und Kern zu blicken fähig sind. Wir wünschen ihm nur ein fröhliches zu Tage Kommen und Gedeihen.

Wären so die Elemente und Momente der Geschichte der Ital. Malerei in ihrem Gliedernis *) aufgefasst und verstanden, so würde sich allerdings leicht ergeben, dass statt der Abgränzung in Schulen, welche nicht einmal scharf und bestimmt seyn kann, wie der verständige Lanzi selbst gar oft fühlt, eine Eintheilung in Perioden mehr Empfehlendes habe, wie denn doch solche aller Geschichte zusagt und eignet, wiefern jede eine vollständige Darstellung einer Idee als werdend, und ein Spiel der Glieder der Gegensätze ist, aus deren Wechselverhältnis doch alles Geschichtliche besteht. Solche Gegensätze würden auch die Schulen, als alte und neue, und ihre Meister bilden, die untergeordneten ihre Schüler, dergestalt, dass, indem das Successive der Geschichte die Biographie nicht verschmähte, das Coexistirende in dem Puncte anschaulich würde, wo diese Gegensätze sich ausglichen, und von welchem, als Mittel- und Höhenpuncte, auf- und abwärts das Licht vertheilt würde. Und sollten nicht auch so, und nicht noch besser sechs Jahrhunderte und vierzehn Schulen lebendig aufgefasst werden können? Sollte nicht eben so wie ein Begriff zum Bilde

*) Beiläufig gesagt, kann die Bespöttelung dieses Worts für Organismus nicht die ganz sprachrichtige und analoge Wortbildung verleiden. Gliedbau, Gliederbau oder gar Gegliederung haben doch wol nicht mehr für sich?

wird, ein Bild in einen Begriff übersetzbar seyn? wenn ein Gedanke Lichtkörper werden kann, ein Lichtkörper wieder Gedanke werden können? die Thatsache That und Handlung? Leider aber ist die Geschichte der Malerei zu einer Nekrologie der Maler und Schulenanatomie geworden, welchen Leben und Bewegung fehlt, so dass das Gesetz derselben, die Systole und Diastole, die Verästelung und Vergliederung der Organe und Systeme, nicht erkannt wird. Dass aber nur so ein lebendiges Anschaun und Wissen möglich werde, wird wol kein Unbefangener läugnen.

Es ist nämlich, unseres Bedünkens, nicht zu verkennen, wie jener anfängliche oben angedeutete embryonische Zustand der neuen Malerei sich in einem chaotischen Gewimmel von Musivarbeiten, und sogenannten nicht von Händen gemachten (ἀχειροποιητοῖς), späterhin Lukasbildern, aussprach, welche sich, trotz der im vierten Jahrhunderte eingerissenen Zerstörungswuth, erhielten; wie den Bilderstürmern im Orient die Bilderdiener im Abendlande gegenübertraten, welches letzere nun Zufluchtsland der Künstler ward; und wie in und mit diesem, durch Kreuzzüge, Handel, Kircheneifersucht gesteigerten Gegensatz das Rohe, Typische, gleichsam Dogmatische, z. B. ein Heiland mit Königskrone und vier Nägeln, eine Madonna mit dem Kinde u. s. w. — Rumohr nennt dies bis in Einzelheiten durchgreifende Stereotypische, diesen Krystallkern Styl — ja das Starre, Unbeholfene, Dürftige allmälig erst sich in Bewegung, Lebens-

fülle, Geistes- und Gemüthsausdruck auflöste, und somit die Kunst in Berlinghieri, Guido von Siena, Tafi, Theophanes, Buffalmacco u. s. w. dämmerte. Zwei Jahrhunderte dauerte die Götterkindheit der Malerei, wo mehr Einfalt, Unschuld und frommes Gefühl vorherrschten, und Leben und Seele sich auszusprechen rangen, verhältnismässig mehr oder minder unbeholfen und kunstunfertig zwar, aber immer sinnig, bedeutsam, frisch und kräftig. Cimabue und Giotto, wie das glaubeselige unschuldige Gemüth des zarten Fra Angelico Fiesolano, Masaccio und Mantegna werden hinreichen, diesen Zeitraum in seinen einzelnen geschichtlichen Entwickelungsmomenten zu bezeichnen, obwol damit den Oderigi, Orcagna, Lippi, Gaddi, Colantonio, Gozzoli, Ghiberti u. s. w. bis Perugino nichts entzogen werden soll. Ganz naturgemäss aber und in Folge des Entwickelungsganges ist, dass in dem Maase, in welchem hier das Innere vorwaltete, das Aeussere zurückbleiben musste, mithin das ursprüngliche Auseinandergehen und Scheiden derselben, gleichsam eines Punctes, zunächst sich als Linie ausspricht und diese der Ausdruck der fortschreitenden Bewegung ist. Daher wird das Starre, Spiessichte, Wincklichte, Schroffe, die Fläche und Breite mehr Suchende, als Begränzende, wie das unselbständig achse- und haltungslos Schwebende nicht befremden. Das Kreisige, und mittels der in sich aufgenommenen Tiefe Kugelige wird anfangs noch immer untergeordnet bleiben. Es wird

mehr Ausdehnung als Zusammenziehung sich aussprechen. Folgerichtig wird auch das Maas und die Ausgleichung der Gegensätze zurückbleiben. Die Farbe wird, als ein noch nicht nach mehrern Seiten hin thätig gewordenes Licht, matt und eintönig seyn. Mit Einem Worte, es ist das erwachende, strebende, noch nicht in sich zurückgebogene und beschlossene Leben der Seele, ursprünglich, wahrhaft, treu, kräftig aber beschränkt, und bedeutsam vorzüglich in Gesichtern und Köpfen fleissig ausgesprochen.

Nun, in der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, stand in Lionardo da Vinci ein wundersam reichbegabter, sinniger und ernstforschender Geist auf, dem die Natur selbst den Stempel einer seltenen Harmonie der Kräfte aufgeprägt hatte. Mit leichter und schmeidiger Hinneigung zu jener naiven gemüthlichen Einfalt verband er einen unermüdlich forschenden, nach allen Seiten hin sich kräftig und eindringlich verbreitenden und Alles gewältigenden, gleich bildsamen, wie bildenden, seine Gebilde ausser sich hinstellenden Geist. In ihm, kann man wohl sagen, brach zuerst kenntlicher und anschaulicher das reflexive, kritische Moment der Kunst durch und hervor, nur aber noch nicht schroff besondert, vielmehr gemässigt und in Gleichgewicht gehalten durch die ihm inwohnende geniale Urkraft. Schärfer schon gespannt waren diese Elemente in dem starren, stolzen, finstern und herben, 23 Jahre später geborenen Michelangelo Buonarroti, der mit

Titanenkraft den Kunsthimmel stürmen, und auf die Erde herabreissen wollte, überall das schärfste Aeusserste, Furchtbarste zum Vorwurf grossartiger, überkräftiger Darstellung machte, damit nicht selten das Verzerrte, Seltsame, Gewaltsame, Phantastische statt des Schönen ergriff und, indem er so durch unbändige kühne Reflexion und Kritik seine tiefe ächte Urkraft steigern wollte, und der Kritik im Schaffen mehr einräumte und anmuthete, als ihr gebührt und sie vermag, für die schwächere Folgezeit zumal Muster einer einseitigen, immer mehr in seelenloser Manier und Handwerksmässigkeit erstarrenden Richtung wurde. Denn das Genie macht die Regeln, aber Regeln kein Genie. Wie nun aber auch in der englischen Poesie neben dem diesem Buonarroti verwandten Ben Jonson der Weltgeist einen Shakspeare hervorrief, so bildete sich auch dem Buonarroti gegenüber in stätiger, immer auf sich zurückgewendeter und so gestählter, wie triebmässig geläuterter, vom Schönheitsinn gebändigter, bedingter und begränzter Kraft Raffael Sanzio heran. Ohne die Erscheinung beider Heroen erklären zu wollen durch die Gunst oder Ungunst ihrer Zeit-, Ort- und Menschenumgebung, durch ihr Studium der Antike,— Momente, deren Ein- und Mitwirkung darum nicht geläugnet werden soll, wenngleich sie nothwendig eine Gegenwirkung von Seiten der Künstler fordern und voraussetzen — werde hier nur bemerkt, dass in und mit ihnen die producirende, oder poetische,

und die kritische Macht und Gewalt in der Kunst ihre Vertreter gefunden hatten, dass vermöge der Anziehung, welche Kraft und Schönheit zu üben geeignet und bestimmt sind, die Folgezeit der Kunst in diese Bahnen geleitet sie verfolgte, weniger jedoch, wie denn jener Einklang und Schmelz alles Göttlichen und Menschlichen, worin die Schönheit sich offenbart, eine nur allzuleicht verwirkbare Bevorrechtung ist, die von Raffael so unabirrbar sicher eingeschlagene und verfolgte. Denn von ihm darf man wohl sagen, wenn anders der Mit- und Vollgenuss des im Menschlichen gefassten Göttlichen zum Worte kommen darf und kann, dass er gerade durch die stille, unschuldige Liebe und Berührbarkeit für das anheimelnde Nahe jedes Gegenstandes und jeder Erscheinung am ersten in ihr Inneres eindrang, sie sich am ersten und am innigsten aneignete, am wenigsten jene urheilige Umarmung von Sinn und Gegenstand, von Anschau und Gefühl trennte, und wo er es, behufs der Darstellung, musste, kraft der Lebendigkeit und Gegenwärtigkeit der in ihm waltenden Idee in seinem Werke sie mächtig liebend wieder vermählte. Hierauf dürfte wol am Ende Alles beruhen und zurückkommen, was man an ihm als musterhaft rühmt, wie die ausschliesslichst besondernde und doch durch zarte, nächste und natürliche Motive tiefst bedeutsame, erhebende, Gefühl und Anschau erwärmende und beschwingende Charakteristik.

Aber kurz und flüchtig, wie ein schöner Früh-

lingstag, ging er über die Erde dahin, und was auch von seinen ausgestreuten und befruchteten Keimen aufging in verschiedenen Strichen und schöne einzelne Blüthen und Blumen trieb, Hochmuth und Vermessenheit des Wissens und Klügelns, trutziges, ja wol verruchtes Haften an Einzelheit, Schein und Form, Muthwille, Leichtsinn und frevelhafte Gemeinheit wie sittliche Aufgelöstheit der Zeit waren nicht geeignet, sie zu pflegen, zu mehren und zur Zier Eines grossen Gartens heranzuziehen. Und so ist von nun an die Geschichte der Ital. Malerei ein Auf- und Abschwanken in jenen beiden Hauptrichtungen, oder ein Herausfallen aus ihnen, ein Sinken unter sie. Hiemit sollen nun die leuchtenden Puncte und Streben dieser Zeit, ein Paolo Veronese, Tizian, Coreggio, Giorgione, Guido Reni, Domenichino, Albani und die man noch aufzählen kann, als Förderer der Technik und Vertreter dieses oder jenes Grundbegriffes der Malerei, dieses oder jenes Vorzugs in Bearbeitung der einzelnen Momente derselben, keineswegs herabgesetzt werden. Vielmehr, nachdem bemerkt worden, dass in gewaltsamer Zersplitterung und Scheidung, oder in vorliebiger Pflege und Bearbeitung eines besondern Elements keine Kunst gedeihen, kein Kunstwerk zu Tage gefördert werden könne, dürfte, unseres Erachtens, durch Erwägung und Würdigung des rühmlich Geleisteten, durch Stellung und Gruppirung der Meister, je nach dem in einem jeden vorherrschenden, oft mächtigen

Streben und seiner Verwendung auf dies oder jenes Element, so wie auf diese oder jene Gattung der Malerei, gerade jenes Schwanken der Kunst zwischen Formalismus und Naturalismus nur um so anschaulicher, gleich sehr aber auch ihr Halt in der Gesamtheit als Gegensatz gefordert werden. Dabei werde nun aber zugleich gewarnt, dass man eben so wenig den Wald über den Bäumen, als die Bäume über dem Wald übersehe, indem eben Concretes und Allgemeines einander immer fordern, Körper Geist, und Geist Körper werden will.

Dies musste doch den Cigoli, Caracci u. s. w. mehr oder minder deutlich vorschweben, indem sie, wenn auch vergebens, die irren und maaslosen, wie die nichtigen und verfehlten Strebungen der Zeit durch eigene Meisterschaft in eine höhere Gesamtheit zurückleiten und aufnehmen, oder in ihr vernichten wollten. Womit denn die dritte Periode der Malerei beginnen würde, welche eigentlich nur versuchte Heilung der immer mehr erkrankenden ist, wobei ausser den vom Weltgeiste aufgestellten bessern Mustern auch endlich noch das leidige Mittel der Akademiestiftungen angewendet wurde, aber eben auch wenig fruchtete, indem der ganze Kunstkörper selbst immer mehr und mehr verfiel, und die einzelnen Künstler, wie einst die Kriegsknechte bei der Kreuzigung, sein Gewand unter sich theilten. Daher dies anarchische Gewimmel, dieser Atomismus und Eklekticismus, der nie etwas ganz und in seiner Gesamtheit auffassen, noch wiedergeben konnte

und sich dafür mit Skizzen, blendenden Einzelnheiten, schneidenden Abstichen und erbuhlten Effecten abfand, oder in nebelhaften Gebilden mit Rührung und Sehnsucht zerfloss. Wie nun so selbst die Schulen, die früher wenigstens Collectivnamen für Trefflichkeit und Tüchtigkeit in Einem Felde der Kunst waren, ganz verschwanden, so traten an ihre Stelle die Kunstakademien, worin denn eben auch wieder nicht selten nur jenes Drechsler- oder Taschenspielerkunststück sich wiederholt, aus einer nicht allzugrossen Figur immer kleinere und kleinste sich absondern und von der Mutter, gleich Kronos Kindern, wieder verschlingen zu lassen.

Noch einige Rückblicke auf die mit Obigem entworfene Skizze der Geschichte Italienischer Malerei seien uns vergönnt! Erinnerten wir schon oben, dass das Christenthum an sich und seinem Wesen nach der Kunst nicht förderlich seyn konnte, wesshalb auch in dieser Zeit die Plastik der Malerei untergeordnet war, so zeigt sich geschichtlich, dass letztere ihren Zenith eben dann erreichte, als der Geist in Leib umschlug, das Christenthum zur Kirche verweltlicht und durch fein berechnender, arglistiger Staatskunst äussere, weltliche Mittel in der möglichsten Breite der Welt erobernd und herrscherisch glänzend sich darzustellen suchte; denn wie unter den Mediceer Fürsten, blühte die Kunst unter den Päpsten. Jede Darstellungskraft drängte sich herzu, huldigend den Glanz zu mehren; aber wie die Kirche selbst, nachdem sie einmal sich weltlicher Herrschaft gleichgestellt, den zerstreuenden, verlockenden Weltmäch-

ten auch in ihres Cultus Pralsucht verfiel, so war auch nur sehr Wenigen ihrer Hörigen jene religiose Begeisterung verliehen, welche sie vor dem Weltrausche schützte, und was von solchen anfangs als geschichtliche Ueberlieferung der allgemeinen und besondern Christenschicksale noch frommgläubig mit frischem Sinne aufgenommen und dem allgemein Menschlichen näher verwandt dargestellt wurde, verlor, wie es herab durch mehrere Hände ging, an Lebendigkeit, Frische und Gepräg, ward ein Herkömmliches, Abgegriffenes, Verbrauchtes, das nur durch Form und Technik gehoben und anziehend gemacht werden musste. So verglühten und klangen die Strahlen irdischer Grösse und Herrlichkeit um die Kirche und ihre huldigenden Anhänger immer mehr ab, und weder Kirche, noch Malerei hatten es zu einer wahrhaften, innerlich haltbaren Einheit gebracht. Als nun endlich, nach Weltgesetz und Weltgeschick, diese Zeit sich ausgelebt hatte und durch die mälich still vorbereitete Reformation Geist und Geistesfreiheit zu Wort und an die Reihe kam, die Malerhäuptlinge allmälig starben, die Kirchenhäupter ihre Kräfte zur Abwehr drohenden Unterganges immer mehr theilen und vereinzeln mussten, da zerfiel auch die meister- und gönnerlose Kunst immer mehr, und jetzt nur noch weniger vermochten einzelne glückliche Talente dem Zerfall zu steuern. Aeussere Noth, entfesselte, von keiner Sitte, keinem klaren Geiste gebändigte Leidenschaft, innere Angst hatten den innern Frieden zerstört, und der anmassliche, mit der Welt und ihren Kleinlichkeiten und Einzelnheiten sich berechnende Verstand

sammelte umsonst die, gleich denen des zerrissenen Orpheus, zerstreuten Glieder der Malerei; denn es fehlte ihm der lebendige, beseelende Odem und die gesammelte Schöpferkraft, der alles bindende und lösende Genius. Nur dahin aber, wo dieser und seine Leistungen einmal gewaltet, wie in Raffael, zu verweisen, nur diese Einheit als das ewig Schöne und die Kunst anzuerkennen, möge doch ja nicht als Ueberschwänglichkeit und Ueberstrenge getadelt und verlacht werden; denn des Trivialen und Mittelmässigen hat die Wirklichkeit genug. Hebamme Technik mag in allen Ehren bleiben; aber Vater der Kunst bleibt Genius, und Genius ist Wunder, ist ächte Magie, und steht als vor- und rückwärts leuchtende Sonne über der Erde. Daher sammelten sich auch nur um diesen und in Mittelitalien die besten Kräfte der Zeit, anstatt dass nach ihm und ohne ihn alles sich vereinzelte, zerstreute und in mannichfaltigen abgöttischen irren Richtungen zerfloss, wie Mengs und seine Nachkommen zeigen.

Wenn denn nun in Thorwaldsen diese Einheit wieder in die Welt gekommen, wenn sie die tiefe Innigkeit des Nordländers zu ihrer Signatur gewählt, durch ihn die edelste Kunst, die Plastik, welche entwichen war, wieder zurückgeführt hat; wenn andrerseits deutscher Gesamt- und Allsinn, nicht jener mit Rohheit buhlende und liebäugelnde Aftersinn der Deutschthümelei, ebenfalls aus der versunkenen Wunderwelt Italiens und der Breite der Weltgeschichte überhaupt den Licht- und Farbengeist herauf beschwört, während im Norden Deutschlands

die ernste Majestät der Wissenschaft den Thron besteigt: so gönne man immer der armen Menschheit die hoffnungsvolle Aussicht auf eine neue Zeit und eine neue Erde!

Hier jedoch müssen wir abbrechen, um über diesen deutschen Lanzi und die Bemühungen zweier Freunde um ihn Einiges beizubringen. Dass der Uebersetzer sein Original so treu und unverändert wiedergab, als es die Achtung vor Verdienst und Eigenthümlichkeit forderte, und er vermochte, braucht kaum erwähnt zu werden. Ob er alle Schwierigkeiten, welche die Feinheit der Ital. Kunstsprache eben sowol, als ihre jeweilige Flachheit und Schiefheit — z. B. *filosofia* für Sinnigkeit, Kunstsinn — und die allgemeinen, wüsten und abgenützten Lobbeiwörter darboten, besiegt, entscheiden Andere! Wenn er gelegentlich kurz auf die Schwächen desselben hindeutete, manche später gewonnene Ansicht und Einsicht, hier und da eine literarische Notiz beibrachte, so musste es ihm natürlich zu grosser Freude, dem Werke selbst aber zum wesentlichen Vortheil und Schmucke gereichen, dass sein kunstsinniger, durch eigene Anschau, ernstes und würdiges Studium tüchtig gebildeter Freund, im Besitz einer trefflichen und reichen Kupferstichsammlung, wie einer reichen Kunstbibliothek, theils die als einseitig begriffenen und erwiesenen Kunsturtheile des Vfs. berichtigte, erweiterte, läuterte, theils, wo dies möglich war, die späteren Schicksale dieses, oder jenes Bildes erwähnte, ferner die bedeutendsten Künstler im Allgemeinen treffend und bündig charakterisirte, und endlich die

auf sie und ihre Leistungen bezügliche Literatur bis auf die neueste Zeit herauf berichtigte und nachträglich ergänzte. Mit Wenigem ist hier des Vielen gedacht, was Vf., Uebersetzer und Herausgeber, und das kunstsinnige Publicum diesem anerkannt würdigen Kenner und Förderer der Kunst danken. Den Herausgeber aber konnte keine kleinliche Rücksicht hindern, anerkannte Leistung auch unumwunden auszusprechen, wie gebührlich Jedem das Seine durch die Anfangsbuchstaben der Namen zuzueignen. Günstige mögen nach diesem vorliegenden Bande urtheilen, ob Lanzi in dieser Bearbeitung ein für Deutsche brauchbares und bequemes Handbuch über die Geschichte der Ital. Malerei geworden.

Was späterhin in dem Register zur genauern Angabe der Lebenszeit der Künstler berichtigend und ergänzend geschehen wird, wie auch eine bildliche Uebersicht der Ital. Kunstschulen, dies, und alles Uebrige, empfehlen wir Günstigen im voraus, und indem wir eine etwanige Fortführung der Geschichte der Ital. Malerei bis auf unsere Zeit von dem Wunsche der Leser abhangen lassen, wünschen wir nur kunstsinnigen Freunden und Reisenden einen willkommenen und kundigen Wegweiser empfohlen zu haben.

Adolph Wagner.

Ueber Lanzi's Kunstansicht.

Indem wir den Freunden der Kunst in unserm deutschen Vaterlande Lanzi's Geschichte der Malerei überliefern, scheint es uns erforderlich, den Standpunct zu bezeichnen, aus welchem dieser Schriftsteller die Werke der Kunst betrachtete und beurtheilte. Ohne diese vorgängige Prüfung seiner Kunstansichten würden wir uns im Laufe des Vortrags selbst, nur zu oft, genöthigt sehen, ihm gleichsam in's Wort zu fallen.

Lanzi betrachtete Gemälde als Merkwürdigkeiten, welche zu sammeln und zu verzeichnen verdienstlich sei, und hätte gewiss mit ebendemselben Interesse, freilich aber auch mit derselben Gemüthlosigkeit, wie Kunstwerke, so Conchylien, Mineralien, oder andere Seltenheiten beschrieben, wenn er Vorsteher eines Naturaliencabinets gewesen wäre. Er scheint unter die Leute zu gehören, welche ein reines Vergnügen am Sammeln finden, gleichviel was es sei, wie es denn wirklich Personen gegeben hat, welche Pfeifenköpfe, Schuhe, ja sogar ekelhafte Dinge, gesammelt haben, und es wol noch welche giebt, die Bibliotheken anlegen, ohne je ein Buch zu lesen.

Aus dieser Eigenheit des Verfassers gehen nun theils die Schwächen des vorliegenden Werks, theils aber auch wieder die Vorzüge desselben hervor. Die Schwächen sind, dass er in gleichem Maasse das Entgegengesetzteste einander gleichstellte, und den Gehalt der Worte nicht erwog, worauf wir später zurückkommen werden. Will nun aber das Glück, dass ein solcher Mann, der bloss im Sammeln und Kundenehmen seine Lust findet, auf etwas wirklich Werthvolles verfällt, wie dies bei Lanzi der Fall ist, so geht daraus eine recht vollständige, tüchtige und brauchbare Arbeit hervor. Eine solche ist Lanzi's Werk in der That, verdient also auch darum den grossen Ruf und Beifall, welcher ihm gezollt wird. Ja,

vielleicht wäre sein Werk nicht einmal so gründlich und so fleissig gearbeitet, hätte Lanzi, wie Vasari, ein lebendigeres Interesse an den Gegenständen der Kunst genommen; denn das Einzelne hätte ihn dann vielleicht mehr an- und von den historischen Forschungen abgezogen. Er aber betrachtet die Kunst vielmehr von dem Standpunct eines Gelehrten aus; und so muss sein Werk wieder betrachtet und in dieser Hinsicht gebraucht werden. Auf die Kunstansichten darin eingehen, oder Aufschluss über das Innere, das Geistige in den Malereien erwarten darf der Leser keinesweges.

Dieser Standpunct nun selbst, von welchem aus Lanzi Werke der Kunst beurtheilte, ist der traditionelle seines Zeitalters überhaupt. Um nämlich nicht die Verantwortlichkeit der in seinem Werke ausgestreuten, sich oft widersprechenden Urtheile zu übernehmen, andererseits aber doch um diesen Urtheilen ein Gewicht zu geben, verzichtet er ganz auf das eigene Urtheil und sagt unumwunden, dass er solche von Mengs und andern grossen Künstlern und Kennern aufgenommen habe; woraus denn hervorgeht, dass er der allgemeinen Meinung seiner Zeit folgte, und darum wieder sein Werk hinsichtlich des Kunsturtheils einen unverdienten Beifall und Glauben erhalten hat. Denn wer der öffentlichen Meinung schmeichelt, ist der Zustimmung des grossen Haufens gewiss.

Was war nun aber die Kunstmeinung der damaligen Zeit? Augustin Caracci's Sonett*), in welchem er vor-

*) *Chi farsi un buon pittor cerca e desia,*
Il disegno di Roma abbia alla mano,
La mossa coll' ombrar veneziano,
E il degno colorir di Lombardia,

Di Michel'Angiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano,
Del Coreggio lo stil puro e sovrano,
D' un Raffael la giusta simmetria,

Del Tibaldi il decoro e il fondamento,
Del dotto Primaticcio l'inventare,
E un po' di grazia del Parmigianino.

Ma senza tanti studj e tanto stento,
Si ponga l'opre solo ad imitare,
Che qui lasciocci il nostro Niccolino.

schreibt, wie man sich zum guten Künstler zu bilden habe, indem man von den besten Künstlern das Beste nehme, etwa, wie nach einer von Cicero nachgebeteten Kunstanekdote Zeuxis die schönsten Theile der schönsten Krotonischen Mädchen zum Vorbild seiner Helena genommen haben sollte, ging von Munde zu Munde, und viele folgten diesem Rathe, ohne zu bedenken, dass doch eines jeden Meisters Kunstcharakter ein solches innig einiges Ganze ist, dass man nicht von dem Einen die Zeichnung, und von dem Andern die Färbung annehmen kann, sondern dass Farbe und Form in einem Bilde gegenseitig bedingt und in der Einheit der Anschauung übereinstimmend verbunden und Eins sind.

Dies war jedoch nicht die einzige in Umlauf gesetzte Irrlehre. Tausend gleich grund- und haltlose Meinungen wurden kurz vor Lanzi, und zu seiner Zeit ausgesprochen; und wer sich mit einigen der beliebtesten bekannt machen will, kann solche in den *Lett. pittor.* finden. Es sind Versuche ohne Philosophie, ohne Principien zu philosophiren, und wenn man gefragt wird, was man gelesen hat, so kann man mit Hamlet antworten: Worte, Worte, nichts als Worte!

Der *Bar. v. Rumohr* hat im *ersten Theile seiner Italienischen Forschungen* mehrere dieser Kunstmeinungen beleuchtet und widerlegt, und würde sich dadurch allerdings ein Verdienst erworben haben, wenn er nur nicht wieder diesen bestrittenen Meinungen die Ehre, den Philosophen und der Philosophie selbst aber die Schmach angethan hätte, jenes schriftliche Kunstgeschwätz der *Lettere pittoriche* und dem Aehnliches, für Kunstansichten der Philosophen auszugeben.

Denn als Bodensatz lagen diesen Meinungen doch die Schriften von *Monsieur de Piles* zu Grunde, der die seltsamsten Behauptungen aufgelesen und mit einem Schein von Wichtigkeit vorgetragen hatte. *De Piles* nämlich fordert von der Malerei Wahrheit und Wirkung, was freilich recht verständig klingt, nur dass er unter Wahrheit bloss bis zur Täuschung getriebene Nachahmung des Wirklichen, unter *vrai idéal* nur Nachbildung des Auserlesenen, und unter Wirkung bloss Ueberraschung beim Anblick eines Gemäldes und Unterhaltung des Beschauers versteht, dies

zum höchsten Zweck der Malerei macht und was Er als Zweck der Malerei, oder Aufgabe der Maler schildert, mit dem Worte Idee bezeichnet.

Jetzt freilich sind *de Piles* Schriften nur noch als Curiositäten, und besonders wegen der Malerwage (*la balance des peintres*) bekannt. Diese Malerwage ist eine vergleichende Schätzung der Malerverdienste. Er nimmt vier Hauptverdienste eines Malers an, nämlich Composition, Zeichnung, Colorit und Ausdruck, theilt jeden dieser vier Bestandtheile, welche zusammen einen vollkommnen Künstler ausmachen, wieder in 20 Grad ein, und sagt nun nach diesem Kunstmesser, wieviel der eine oder andere Künstler in dieser, oder jener Beziehung werth sei. So sei z. B. Raffael in der Composition 17°, in Zeichnung 18°, in Colorit 12°, im Ausdruck 18; Teniers in Composition 15°, Zeichnung 12°, Colorit 13°, Ausdruck 6°, also in der Composition beinahe soviel werth, wie Raffael, und im Colorit um 1° besser als Raffael; Rubens aber sei gar in der Composition um 1° besser, in der Zeichnung nur 5° geringer, im Colorit aber wieder um 5° besser und im Ausdruck nur um 1° schwächer, als Raffael.

Trotz aller Oberflächlichkeit erhielten diese Kunst- und Verdienstscalen dennoch einen ausgebreiteten Einfluss und gewannen um so mehr Anhänger, als sie keinen sonderlichen Aufwand von Geist verlangten, um darauf einzugehen, und Viele sehr bequem fanden, sich Worte ohne tiefe Bedeutung anzueignen, womit sie, wenn von Kunst die Rede war, sich und andere abfanden. Dem Nautilus gleich, der lustig mit vollem Segel, ohne Steuer und Compass auf dem Weltmeere daher schwimmt, wagten sich nun Viele auf den Ocean der Gedanken, und schrieben und sprachen über Kunst, besonders Italiener und Franzosen.

Lanzi's Werk ist voll von solchen Meinungen, wie man gar bald gewahr wird. Diese, wie seine wüsten technischen Lob- und Tadelwörter, seine unkritische Verwechselung von Begriffen, wie Manier und Styl, mehr als zu rügen ist hier nicht der Ort, und es scheint hinrei-

chend, nur die Leser darauf aufmerksam zu machen, dass alle die Aussprüche Lanzi's daraus hervorgegangen sind, welche auf eine vergleichende Werthschätzung und auf Bewunderung kräftiger und überraschender Wirkung hinauslaufen.

Nun traten jedoch bald zwei Männer auf, welche es ernster mit der Kunst meinten. Der eine, selbst Maler, war in allen Theilen der Ausübung seiner Kunst wohl erfahren, gründlich gebildet, und leistete daher bei wenig Phantasie zwar, doch richtigem Verstande und feinem Sinne sehr viel Schätzbares, was auch grosse Anerkennung erhielt. Wie weit jedoch Talent ohne Kraft des Gemüths, Verstand ohne Phantasie führen kann, sehen wir an Anton Raffael Mengs Werken. Ohne dass man bestimmt uud im Einzelnen ihn einer Anmassung fremden Eigenthums überführen könnte, sind seine Bilder doch voller Nachgeschmäcke. Eins der merkwürdigsten und berühmtesten ist in dieser Hinsicht sein Parnass in der Villa Albani bei Rom. Der Apoll in diesem Bilde erinnert durch Kälte an Marmor; einige von den Musen durch runde Gesichter an Guido und Guercino, noch wieder andere Gestalten endlich in langfaltigen Gewändern an altrömische Malereien. Ebenso mahnt die Himmelfahrt des Heilands in der Kirche zu Dresden an die Transfiguration, ohne dass man geradezu erborgte Stellen nachweissen könnte. Schon Mengs's Vorgänger hatten jeder sich einen ältern Lieblingsmeister zum Muster gewählt und so eine jede Manier (denn nur Manier ist nachzuahmen, mit dem Reinen und Edeln lässt sich nur wetteifern), bis zum Ueberdruss wiederholt, oder auch nur das Auffallende gesucht. Mengs musste daher, da er nicht einzelne Manieren lediglich auffrischte, sondern in der Weise, ich kann nicht sagen, im Geist, grosser Muster arbeitete, sie mit feinem Sinn auffasste, wenn auch nicht mit Seele durchdrang und sich aneignete, doch allen Zeitgenossen vorgezogen werden und grössern Beifall erhalten. Dass er aber dies für das Rechte hält, verbirgt er nicht; er zeigt es in seinen Werken und spricht es in seinen Schriften aus.

Mengs's Grundsätze hierüber sind in der Kürze diese, wie er sie ausführlich in den Betrachtungen über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei (*Riflessioni sulla bellezza, e sul gusto della pittura. Opere di Ant. Raff. Mengs ec. pubbl. da D. Gius. Nic. d'Azara 1. Par.*) auseinandersetzt. Unter Geschmack versteht Mengs die Empfindung, das Berühren der Sinne (S. 24). Der Geschmack bestimmt den Maler zu einer Auswahl (25). Was zwischen den äussersten Punkten liegt, ist immer das Gute und Beste. Nachdem nun M. vom grossen, mittlern und kleinen Geschmack gesprochen hat, spricht er auch von dem schönen, der das Allerschönste in der Natur ausdrückt (26). Im VI. Capitel (Unterricht für Maler, um den guten Geschmack zu erlangen) sagt er, dass dazu zwei Wege führen; der eine schwierigere sei der, aus der Natur selbst das Zweckdienlichste und Schönste zu wählen; der andere leichtere, es aus den Werken zu lernen, in welchen die Auswahl schon gemacht ist. Er empfiehlt sodann Raffael für den Ausdruck, Coreggio für das Anmuthige, und Tizian für die Wahrheit in den Darstellungen sich zu Mustern zu nehmen. Seite 77 sagt er ganz ohne Hehl: Schliesslich folgt aus alle dem Gesagten, dass der Maler, der den guten Geschmack finden will, oder dasjenige, was der beste Geschmack sei, es aus diesen vieren kennen lernen muss, nämlich, von dem Antiken den Geschmack der Schönheit, von Raffael den Geschmack des Ausdrucks, von Coreggio den des Gefälligen und Lieblichen, und von Tizian den Geschmack der Wahrheit, das heisst des Colorits *).

Lassen wir nun aber hier auch noch ganz unberücksichtigt, dass Ausdruck, Anmuth des Helldunkels und Wahrheit des Colorits bei jedem grossen Meister in einem innern Zusammenhange stehn, und also bei einem jedem

*) Mengs's Betrachtungen über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei sind ursprünglich von ihm deutsch geschrieben und in Druck erschienen. Da dieses Buch sich aber gänzlich vergriffen hat und ich es nicht bekommen konnte, so habe ich mich an die italienische Uebersetzung halten und aus dieser die angeführten Stellen zurückübersetzen müssen.

subjectiv und individuell bedingt sind, so dass man nicht von dem Einen Ausdruck, von dem Andern Anmuth und von einem Dritten Wahrheit entlehnen kann, so führt dies schon an sich zu einem Wählen ohne eignes Urtheil und Gefühl, wodurch alle Freiheit unterdrückt, aller Geist eingeengt wird, und wodurch auch Lanzi verführt wurde, solchen Künstlern den Ehrennamen Eklektiker beizulegen. So haben wir es uns denn zu erklären, wenn Lanzi an Künstlern rühmt, dass sie Andere trefflich nachgeahmt und ihre Manier sich angeeignet hätten, und wir dürfen daher auf solches Lob nicht allzugrosses Gewicht legen. Auch verleiten diese Grundsätze zu vergleichenden Urtheilen, wie denen der de Pileschen Wage, und Mengs selbst verfällt in diesen Fehler, indem er andrerseits sich zu entschuldigen sucht, dass es scheinen könnte, als hätte er die grossen Meister herabgesetzt, indem er dem einen diesen, dem andern jenen Vorzug beigelegt. Manchmal hatte auch der Eine durch Nachahmung der Natur die besondern Vorzüge des Andern erreicht. Er sagt S. 74: „Daher kommt es, dass Raffael manchmal gleichsam so anmuthig wie Coreggio gemalt hat, und so wahr wie Tizian, Coreggio einigemal gleichsam so gut, wie Raffael und so wahr, wie Tizian und manchmal hat Tizian wie Raffael gezeichnet, und ergetzt wie Coreggio."

Das Nachtheiligste aber ist gewiss, wenn man sich dem vergleichenden Urtheile hingiebt, dass man dadurch abgezogen wird, in die Wesenheit eines jeden Genius einzudringen und sich gewöhnt, nur an äussern Merkmalen, an Merkmalen der Verschiedenheit der Arten, zu haften.

Der zweite ernstere und tiefere Geist, dessen wir schon erwähnten, war Winckelmann; ein Mann, der, mit gelehrten Kenntnissen ausgerüstet, sich die Kunstwerke des Alterthums zum Gegenstand seiner Studien wählte. Was ihm an technischer Erfahrung abging, ward reichlich durch ein tiefes Gefühl für das Schöne und eine lebendige Einbildungskraft ersetzt, womit er Alles umfasste, was im Gebiet der Kunst und Natur sich ihm darbot. Dies beweist seine Beschreibung des *Torso* im *Belvedere*

zu Rom und seine *Geschichte der Kunst des Alterthums* an unzähligen Stellen und im Allgemeinen. Ueberhaupt beruhte seine Erkenntnis des Schönen mehr auf kräftigem Gefühl und Anschaun des Wirklichen, als auf Begriffen und Principien. Erstere lassen sich aber nicht durch Lehre übertragen, sondern nur durch Begeisterung verwandten Geistern mittheilen und in ihnen entzünden. Leider aber stand er in dieser Hinsicht sehr einsam in seiner Zeit. Wer diese Zeit auf eine eben so gründliche, als anmuthige Weise will kennen lernen, kann sich hierüber durch Göthe's Schrift: *Winckelmann und sein Jahrhundert* unterrichten.

Winckelmann versuchte sogar in einer Abhandlung die Idee der Schönheit deutlich zu machen, was wegen der Doppelseitigkeit der Schönheit, die geistig und sinnlich zugleich ist, immer ein misslicher Versuch bleibt.

Da es den philosophischen Schulen damals überhaupt an geläuterter gründlicher Kritik, und auch diesem ausgezeichneten Geiste wol an philosophischer Methode fehlte, sein ganzes Wesen vielmehr, wie wir schon bemerkt haben, auf Anschauung und sich selbst innigst bewusstes Gefühl gestellt war, so hat diese Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben wenig Eingang gefunden, ja wol gar Widerspruch von denen erfahren, welche sich an Formales halten. Gleichwol ist es sehr merkwürdig, wie nahe, auf negative Weise ausgesprochen, Winckelmann der kantischen Erkenntnis des Schönen kommt, indem er sagt: „Der Vorwurf (Gegenstand) dieses Gefühls ist nicht, was Trieb, Freundschaft und Gefälligkeit anpreisen, sondern was der innere Sinn, welcher von allen Absichten geläutert seyn soll, um des Schönen willen selbst, empfindet.“ Bald darauf sagt er auch: „Das Werkzeug dieser Empfindung ist der äussere Sinn, und der Sitz derselben der innere.“

Winckelmann's Freund Mengs hatte sich ebenfalls gedrungen gefühlt, die schon mehrmals angeführten Betrachtungen über die Schönheit und über Geschmack in der Malerei herauszugeben, welche später nochmals in Italienischer

Sprache in den *Opere di Antonio Raffaello Mengs* mit Anmerkungen des Herausgebers *D'Azara* erschienen. Unter Künstlern und Kunstfreunden war von nun an das Losungswort: Schönheit. Aber über das, was schön sei, schien man doch nicht recht sicher zu seyn; denn jeder hielt etwas anderes dafür. Will man die verschiedenen Meinungen kennen lernen, welche darüber in Italien in Umlauf waren, so kann man solche in den *Osservazioni del Cav. D. Giuseppe Niccolò d'Azara sul trattato della bellezza di Mengs* §. 82 finden.

Mengs's Meinung hierüber war die, dass nur bei Gott die Vollkommenheit sei; da nun aber dem Menschen die Vollkommenheit nicht eigen und nur das begreiflich sei, was in die Sinne fällt, so habe der Allmächtige sichtlich die Idee der Vollkommenheit ausgeprägt und diese nenne man Schönheit. Vollkommen, meint Mengs, sei das, was in seinem Seyn ganz seiner Bestimmung durch die Idee entspricht, und also beruhe die Schönheit eines Dinges auf der Uebereinstimmung der Materie mit der Idee. Mit andern Worten will das so viel sagen, als: die Schönheit ist die sinnlich geoffenbarte Vollkommenheit und das Ideale im Realen.

Hätte nun Mengs diese Identität der Idee und der Erscheinung in der Schönheit nur recht festhalten können, so würde er doch wol zu einem Ziele gelangt seyn. Allein er geht statt dessen zum specifischen Schönen über, bemerkt, dass ein jedes Ding nur eine Abart von Schönheit an sich haben könne, und setzt einen Unterschied zwischen dem Schein und dem Seyn der Schönheit; denn, nachdem er von dem Entzücken gesprochen, welches die Schönheit durch ihre geistige Verwandtschaft mit der Seele in dieser hervorgebracht hat, sagt er, dass, wenn diese Freude des Entzückens lange daure, so verwandle sie sich leicht in eine Art von Traurigkeit, sobald sie gewahr werde, dass solche (die Schönheit nämlich) nur der Anschein der Vollkommenheit sei.

Es wäre hier am unrechten Orte, Mengs's Aesthetik berichtigen zu wollen; denn für unsern Zweck ist blos erforderlich, zu zeigen, was für irrige Kunstansichten daraus gefolgert wurden.

Dieses System nämlich litt an zwei Uebeln. Das Ganze

war auf den Begriff: Vollkommenheit, gegründet, und Vollkommenheit ist ein nur relativ zu bestimmender Begriff; denn irgend etwas ist nur in Beziehung auf seinen Zweck oder seine Brauchbarkeit vollkommen. Wozu nun noch die Verwechselung der Begriffe kam, dass das Einfachste auch das Vollkommenste sei, was doch nichts weiter sagen will, als: je weniger zusammengesetzt ein Ding ist, um so leichter kann es vollständig seyn — was also blos eine numerische Vollkommenheit zu nennen wäre. Der zweite Fehler war der schon früher erwähnte, dass Mengs die Einheit zwischen Idee und Erscheinung nicht festhielt, und nicht blos als Kritiker unterschied, sondern auch eine Verschiedenheit jeder an sich annahm. Aus dem schwankenden und endlich gar numerisch verstandenen Begriffe: Vollkommenheit, dessen sinnliche Erscheinung Schönheit seyn sollte, entstand denn nothwendig vielmehr eine Ungewissheit, als eine intellectuelle Gewissheit. Das sinnliche Behagen, oder das innen wahrgenommene Entzücken, was Mengs Geschmack nennt, war das, woran das Schöne erkannt werden sollte. Also an ihrer Wirkung, nicht an ihren Eigenschaften, nicht in ihrem Wesen erkannte Mengs die Schönheit, und musste daher zu empirischen Beispielen seine Zuflucht nehmen. Ein allgemein gültiger Beweis liess sich aber für das Schöne daraus nicht ableiten; denn es giebt Leute, denen nichts, und andere, denen sehr bedingt Angenehmes gefällt.

Als Beispiel des überaus Schönen (*grado sublime*) S. 76 führt Mengs den Laokoon und den Torso im Belvedere zu Rom an; im zweiten Grade schön sei der Apoll von Belvedere, und der Borghesische Fechter, und in der Malerei seien Raffael wegen des Ausdrucks, Coreggio wegen der Lieblichkeit, und Tizian wegen der Wahrheit die Vorbildner der Schönheit.

Daher kommt denn auch bei Lanzi so oft vor, dass dies oder jenes Bild das zweite oder dritte schönste Gemälde an dem einen oder andern Orte seyn soll, und dass Alles in Grade und Abwägung zerfällt.

Daraus aber, dass Gott die Schönheit gleichsam nur als ein Zeichen der Vollkommenheit den Menschen gegeben habe und doch immer noch etwas anderes sei, entstand die nachtheilige Folge, dass das Schöne immer nur als ein willkürliches

Zeichen von etwas anderem Höhern erschien; und auf diesem Wege konnte man nicht zu der Ueberzeugung gelangen, dass etwas seinem Wesen nach schön sei, dass sich die Idee in der Erscheinung offenbare, dass Wesen und Seyn ganz übereinstimmend seyn müssen. Daher dringt denn auch Lanzi nie in das Wesen eines Kunstwerks ein und hält sich immer nur auf der Oberfläche der Wahrnehmung.

Dies vorläufig zu bemerken schien erforderlich für die, welche sich Lanzi zum Führer wählen. Gewiss können sie keinen möglichst gewissenhaftern und genauern Ortsangeber und Zeitanzeiger, also keinen bessern *Wegweiser* finden, und was neuere Entdeckungen etwa noch berichtigt haben und was, seitdem Lanzi's Werk erschien, sich durch die grosse Bilderwanderung in unsern Tagen etwa verändert hat, suchten wir, so vollständig es uns möglich war, nachzutragen.

Quandt.

Vorwort.

Sind Spezialgeschichten so angewachsen, dass man sie nicht leicht alle mehr sammeln, oder lesen kann, dann entsteht der Wunsch, sie verbunden, geordnet und zu einer allgemeinen Geschichte umgebildet zu sehen; nicht zwar, als sollte damit alles Vorgefundene einzeln und umständlich wiedergegeben, sondern nur aus jeder das vorzüglich Anziehende und Lehrreiche ausgehoben werden. Und so pflegt denn auf Jahrhunderte umständlicher geschichtlicher Erörterungen endlich ein Jahrhundert der Compendien, oder Uebersichten einzutreten. Dieser Wunsch, schon ehemals herrschend, war und ist besonders ein Charakterzug unserer Zeit. Wir leben einerseits in einem der Bildung des Geistes höchst günstigen Zeitalter. Nachdem die Gränzen des Wissens so sehr erweitert worden, als unsere Vorfahren kaum hoffen, geschweige denn erleben konnten, sehen wir uns nur nach Mitteln um, es zwar nicht ganz — was unmöglich ist — doch mindestens gnüglich uns anzueignen. Andrerseits haben aber freilich die frühern Jahrhunderte, seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften, weil sie sich mehr mit Worten, als mit Sachen beschäftigten, weil sie Manches bewunderten, was meist kleinlich scheint, die Geschichte unserer Mitwelt so zerstückelt, vereinzelt und in die Breite gezogen, dass Vereinung, Sammlung und Kürze wol wünschenswerth wurden.

1

Dies gilt, wie von andern Gattungen der Geschichte, so ganz besonders von der Geschichte der Malerei. Ihr Bauzeug liegt zwar schon ganz fertig vor in den von Zeit zu Zeit erschienenen Lebensbeschreibungen von Malern aller Schulen, in den Nachträgen dazu, welche *Kunstgeschichtswörterbücher*, *Malerbriefe*, *Wegweiser* mehrerer Städte, Verzeichnisse mehrerer Bildersammlungen, und andere, über diesen oder jenen Künstler erschienene Werke liefern. Aber solche Nachrichten sind theils verstreut, theils nicht alle Allen nützlich. Denn wer wird z. B. einen Begriff von der Italienischen Malerei bekommen, wenn er in manchen Geschichtschreibern der verflossenen Jahrhunderte, wol auch einigen des jetzigen, Schmähungen und Verteidigungen findet, welche bloss den Zweck haben, *ihre* Meister über alle andere Schulen zu erheben, die den Meister von erstem, drittem und viertem Range mit gleichem Lobe überhäufen [1]? Wie Wenige kümmert das, was wir in Vasari, Pascoli, Baldinucci über die Maler, über ihre Schwänke, Liebschaften, Ueberschwänglichkeiten, Liebhabereien finden? Wird man wol klüger, wenn man von der Eifersucht der Florentiner, den Zänkereien der Römischen, dem Geschrei der Bologneser Maler gelesen hat? Wem munden die Wort für Wort, bis auf das gerichtliche Verfahren urkundenmässig mitgetheilten Vermächtnisse, oder die Beschreibungen des Wuchses und der Gesichtszüge [2]), wie wir sie bei den Alten kaum von Alexander, oder August

1) S. *Algarotti saggio sopra la pittura*, in dem Abschnitt von der dem Maler nothwendigen Kritik. *L.*

2) Dieses von den Griechen ἀκριβεια genannten Fehlers bezüchtigt man Pascoli. Er spricht von langen und kurzen, verhältnissmässigen, Stülp,-Adler, Spitznasen mit Schnauzbärtchen. Da ist einer nicht lang und nicht stark, nicht hübsch und nicht hässlich. Und wer fragt denn danach? Dergleichen könnte höchstens dienen, den Betrug eines angeblichen Bildnisses zu entdecken. Dafür aber ist ja durch Kupferstiche schon besser gesorgt. *L.*

finden? Auch ich zwar verschmähe dergleichen Einzelheiten nicht, wo es ausgezeichnete Künstler gilt; an einem Raffael, einem Caracci mögen auch Kleinigkeiten ihren Werth haben; aber wie sieht denn nun der Kleine aus, wo der Grosse selbst mittelmässig erscheint? So behandelt Suetonius seine Kaiser und Grammatiker nicht; er schildert die ersten, von den zweiten giebt er andeutende Umrisse.

Inwiefern denn nun der Sinn der Menschen verschieden ist, und Manche aus Vergangenheit, wie Gegenwart nur etwas Besonderes, Hervorstechendes aufzugreifen lieben, und weil dies zu einer vollständigen und ausführlichen Geschichte der gesamten Italienischen Malerei zuweilen wol auch frommen kann, so mag man den Verfassern so umständlicher Lebensbeschreibungen immerhin Dank wissen und, wenn man Zeit übrig hat, sie damit weggaukeln. Nur aber berücksichtige und fördere man dabei auch jene würdigeren Leser, die in der Geschichte der Malerei nicht sowol den Menschen, als den Maler, ja diesen nicht einmal, wenn er vereinzelt und für sich nichts Lehrreiches hat — sondern vielmehr Talent, Methode, Erfindung, Styl, Mannichfaltigkeit, Verdienst und Rang vieler Maler, und somit die Geschichte der gesamten Kunst kennen lernen wollen[3].

3) Es lässt sich der Künstler durchaus nicht von dem Menschen so getrennt betrachten, dass uns seine Lebensbeschreibung, seine Handlungen nicht über seine Werke Aufschluss geben könnten, und jene eröffnen uns oft erst das innerste Verständniss dieser. Daher müssen wir es Vasari danken, dass er uns die Lebensverhältnisse der Künstler aufbewahrt hat, sollten auch einige ungegründete Nachrichten sich eingeschlichen haben. Selbst das Fabelhafte einiger Lebensbeschreibungen giebt ein Bild des Menschen, weil die Erdichtungen doch dem Charakter dessen, von welchem sie erzählt werden, gemäss gehalten seyn müssen, mithin doch immer ein Charakterbild, wenn auch nicht einem Spiegelbilde gleich zu setzen sind. *Q.*

Diesen Zweck hat, meines Wissens, bis jetzt noch keiner verfolgt, obwol alles darauf hinleitet und treibt[4]), wie die Begeisterung der Fürsten für die schönen Künste, die weit verbreitete Kunstkenntniss, die von Fürsten auf Privatmänner übergegangene Reiselust, der für Italien so bedeutend gewordene Gemäldehandel, der wissenschaftliche, alles Ueberflüssige verschmähende und auf Einheit dringende Zeitgeist. Zwar sind die von Argenville in Frankreich erschienenen Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler unserer Schulen sehr ergiebig und belehrend; auch ist nachher in einer andern Uebersicht Fiorillo's bloss von ihrem Style gehandelt worden. Abgesehen aber von den Namenverfälschungen, von der Nichterwähnung so mancher unserer tüchtigen Künstler, an deren Stelle manche mittelmässige Ausländer treten, so giebt keines dieser Werke, noch weniger aber geben andere alphabetisch geordnete eine systematische Geschichte der Malerei; keines hebt diejenigen Gemälde hervor, wo man, so zu sagen, mit Einem Blick eine ganze Folgereihe überschaut; keines stellt die Hauptmaler in das Hauptlicht, so dass die andern minder verdienten mehr oder weniger abgestuft würden, oder im Widerscheine ständen. Noch weniger aber sind die Epochen und Veränderungen der Kunst darin verzeichnet, die doch ein denkender Leser vor allen andern kennen lernen will; denn daraus ergiebt sich ja eben doch, was die Kunst gehoben, oder in Verfall gebracht, und nur so prägt sich Zusammenhang und Ordnung dem Gedächtniss besser ein. Die Geschichte der Malerei gleicht hierin ganz der bürgerlichen, heiligen und Literargeschichte. Auch sie bedarf stellenweis gewisser Glanzlichter, auch sie muss Oerter, Zeiten, Ereignisse

4) Seitdem ist denn doch in dieser Hinsicht viel Verdienstliches geleistet worden, wovon wir vor allen Seroux d'Agincourt *histoire de l'art par les monumens* empfehlen. Q.

hervorheben, wodurch die Epochen gesondert und der Verlauf zuweilen angehalten wird. Ohne diese Anordnung artet sie, wie jene, in ein dem Gedächtniss mehr lästiges, als den Verstand erleuchtendes Namengewirr aus.

Diesen nun bisher vernachlässigten Theil der Geschichte Italiens aufzunehmen, die Kunst zu fördern, das Studium der verschiedenen Style zu erleichtern, dies waren die drei Zwecke bei Abfassung dieses Werks. Anfangs wollte ich die Geschichte all' unserer Schulen in zwei Bändchen geben, und Italien nach Plinius in Ober- und Unterland eintheilen, ohne die Einzeltheile besonders hervorzuheben. Im ersten Theile sollten die Schulen Unteritaliens enthalten seyn, weil dort die wiederauflebenden Künste schneller reiften; der zweite sollte die oberitalischen Schulen umfassen, die erst später in ihrer Grösse hervortreten. Der erste Theil des Werks erschien auch zu Florenz im Jahre 1792. Aber die Ausarbeitung des zweiten Theils erlitt einen Aufschub; und die nachfolgenden Jahre hatten meine Gesundheit so erschüttert, dass ich ihn kaum, und nicht ohne Beistand mehrerer Abschreiber und Correctoren vollenden konnte [5]). Dieser Aufschub gewährte mir jedoch wieder den Vortheil, dass ich des Urtheil des Publicums kennen lernte, und darnach, als dem für jeden Schriftsteller gewichtigen Richtmaass, die neue Auflage bearbeitete [6]). Von mehrern Seiten her

5) Er erschien 1796, und hier tritt das ganze Werk überarbeitet und an mehrern Stellen vermehrt auf. Es werden hier viele Kirchen, Bildersammlungen und Bilder genannt, die jetzt nicht mehr vorhanden sind. Dies thut aber der Wahrheit keinen Eintrag, da der Titel dies Jahr als Gränze des Werks angiebt. Bei dieser Ausgabe haben mir mehrere Freunde beigestanden, besonders der Paduaner Giovanni de' Lazara, der aus seiner zahlreichen Bücher- und Handschriftensammlung gern mittheilt. Auch hat er den Druck berichtigt. *L.*

6) *Ut enim pictores, et qui signa faciunt, et vero etiam poetae*

vernahm ich, dass diesfalls mehr Namen und Nachrichten erforderlich wären; welche Forderung ich denn auch, ohne den Begriff einer kurzen Geschichte zu verlieren, befriedigt habe. Damit wird aber die Florentiner Ausgabe nicht unnütz. Manche werden sie wol gar vorziehen; nämlich diejenigen, die in Unteritalien leben, und lieber in einem Handbuche die würdigsten dortigen Künstler, als auswärtige Gegenstände, geschildert sehen.

Diesem neuen und erweiterten Werke nun gebe ich ein grossentheils neues Vorwort mit Der Entwurf des Ganzen nämlich ist nicht ganz mein, und nicht ganz fremdes Eigenthum. Richardson[7]) schlug vor, ein Geschichtschreiber möchte doch die hier und da zerstreuten Nachrichten über die Künste, namentlich über die Malerei, sammeln. Er gab die Fortschritte und den Verfall in jeder Zeit an, und entwarf einen Umriss davon, der bis zu Giordano geht. Noch sachgemässer that dies Mengs[8]) in einem Briefe, wo er verständig alle Zeiträume verzeichnete und gleichsam den Grund zu einer umfassenden Geschichte legte. Diesen Vorbildern gemäss mussten nun die Hauptkünstler jeder Schule betrachtet, und Landschaft für Landschaft durchgegangen werden, wo immer durch sie die Kunst sich vervollkommnete, oder auch durch Misbrauch ihres Vorgangs irgendwie litt. Dies ist nun leicht ausführbar, wenn man die Dinge so im Grossen nimmt, wie Plinius sie sah und der Nachwelt zeigte; aber eine vollständige Geschichte, wie Italien sie fordert, giebt dies noch nicht. Neben dem Style

suum quisque opus a vulgo considerari vult, ut, si quid reprehensum sit a pluribus, id corrigatur — sic aliorum iudicio permulta nobis et facienda et non facienda, et mutanda et corrigenda sunt Cic. *Off.* 2, 41. L.

7) *Abh. über die Malerei.* B. 2. S. 166. L.

8) *Werke Th.* 2. S. 108. L.

der Schulenhäupter bildeten sich zugleich auch noch unendlich viele, diesen und jenen berührende, und zuweilen doch so ureigenthümliche, dass man sie nicht so leicht einer oder der andern Gruppe beigesellen kann. Dazu haben die Maler selbst zu verschiedenen Zeiten, oder in verschiedenen Werken, einen so verschiedenen Styl, dass, wenn sie gestern zu Tizians Schule gehörten, heute sie eher zu Raffaels, oder Correggios Jüngern gezählt werden müssten. Man kann also hier nicht wie die Pflanzenkenner verfahren, welche, kraft eines Vorgängers, die Pflanzen in mehr oder weniger Klassen, nach Tournefort oder Linné, eintheilen, und jede Pflanze, die irgendwo wächst, jeder Klasse zuordnen, dabei jedem Namen genaue, treffende und bleibende Kennzeichen beifügen. Man muss, um eine vollständige Geschichte der Malerei zu liefern, ausfündig machen, wie und wo man jeden, von den übrigen auch noch so verschiedenen Styl unterbringt. Und da bot sich mir denn kein besseres Mittel, als die besondere Geschichte jeder Schule zu verfassen. Hierin war Winckelmann mein Vorbild, welcher in seiner Geschichte der alten bildenden Kunst soviel Schulen, als Stämme sie bildeten, theilweise beschrieb. Nicht anders verfuhr auch Rollin in seiner Völkergeschichte, und auf diesem Wege hat er in wenig Bänden in lichtvoller Ordnung so viele und verschiedene Namen und Begebenheiten umfasst.

Mein Plan, den ich überall befolge, ist der des Antonio Maria Zanetti[9]) in seiner höchst lehrreichen und

9) Eines Venezianer, auch im Zeichnen und Malen wohl erfahrenen Gelehrten. Er ist nicht mit dem trefflichen Holzschneider gleiches Namens zu verwechseln, welcher die von Ugo da Carpi erfundene, nachher untergegangene Kunst, farbige Holzschnitte zu fertigen (sogenannte *chiaroscuri)* erneute. Viele Briefe von ihm finden sich in den Malerbriefen Th. 2. unterzeichnet Antonio Maria Zanetti q.

geordneten *Pittura veneziana.* Wie er hier mit seiner Schule verfährt, verfahre ich mit allen übrigen Italienischen. Doch übergehe ich die lebenden Maler, zähle auch nicht jedes einzelne Gemälde früherer Meister auf, weil dies zerstreut und nicht in wenig Bänden ausführbar ist; sondern lobe nur einige bessere. Zuvörderst gebe ich das Hauptkennzeichen jeder Schule an. Dann unterscheide ich in jeder drei, vier, oder auch mehrere Zeiträume, je nachdem sich der Geschmack derselben änderte; wie man ja auch in der bürgerlichen Geschichte die Epochen nach dem Regierungswechsel, oder andern merkwürdigen Ereignissen bestimmt. Einige Maler von grossem Namen, die gleichsam Gesetzgeber und Tonangeber der Kunst waren, stehen an der Spitze jedes Zeitraums, und ihr Styl wird ausführlich geschildert, weil von ihrem Beispiel der herrschende und eigenthümliche Geschmack jener Zeit ausgeht. Den bessern Meistern werden sofort ihre Zöglinge beigesellt, die Fortpflanzung ihrer Schule erzählt; und ohne den allgemeinen Charakter jedes Künstlers wiederholt anzugeben, wird, was jeder mehr oder weniger von der Behandlung des Schulenhauptes angenommen, verändert, oder hinzugethan hat, berichtet; wo nicht, so wird er kurz und im Vorbeigehen erwähnt. Dies Verfahren gestattet zwar keine strenge Zeitfolge, passt aber wegen des durchgreifenden Gedankens mehr für eine Kunstgeschichte, als das der Kunstgeschichtwörterbücher, welche die Kunde der Zeiten und Oerter allzusehr zerstreuen, oder der Jahrbücher, welche zuweilen einen Schüler vor dem Meister erwähnen müssen, weil er früher starb; oder endlich auch der Lebensbeschreibungen, welche oft nöthigen dasselbe zu wieder-

Erasmo, was aber, wie schon *Vianelli* im *Diario della Carriera* S. 49 bemerkt, *q.* Girolamo heissen muss. Erster zeichnete *del q.* Alessandro. *L.*

holen, an dem Schüler den Styl des Meisters zu loben, und in jedem Einzelnen das zu bemerken, was allgemeiner Charakter seiner Zeit ist [10]).

Um grösserer Bestimmtheit willen habe ich gewöhnlich die Historienmaler von den Künstlern untergeordneter Gattungen getrennt, wie Bildnissmaler, Landschafter, Thier-, Blumen-, Fruchtstück-, Seemaler, Fernsichten- (Perspectiven) und Bambocciatenmaler, oder was nur immer hier eine Stelle verdient. Auch habe ich einige andere Kunstarbeiten betrachtet, die, wenn gleich ihrem Stoffe, oder ihrem Verfahren nach, von der Malerei verschieden, dennoch einigermassen sie berühren, wie Kupferstiche, Täfelwerk, Mosaik, Stickereien, welche denn auch V a s a r i, L o m a z z o und Andere erwähnt haben; nur dass ich mich begnüge, das, was mir das Würdigste

10) Die Eintheilung der Kunstgeschichte ist eine Schwierigkeit, in welche sich jeder verwickelt, der sie nicht von einem höhern und allgemeinern Standpunkte betrachtet, wo sie dann als eine von den Erscheinungsformen der Geschichte der Menschheit hervortritt, in welcher Ansicht das Einzelne allerdings sehr verschwindet. Die geographische Schuleneintheilung, welcher L a n z i gefolgt ist, möchte wol die ungünstigste seyn, weil durch sie die Wechselwirkung von Zeitgenossen und Verhältnissen nicht zur Anschauung gebracht werden kann. Immer noch passender ist es, die Epochen der Kunst und die Schulen nach den grossen Meistern zu bezeichnen und einzutheilen, welche, wie Planeten ihre Monde, eine Schülermenge auf ihrer Bahn mit fortrissen und ganze Zeitalter mit ihrem Geiste beseelten. Man sollte die Namen: Longobardische, Römische, Florentiner Schule u. s. w. aufgeben, die Schule des da V i n c i, des R a f f a e l, des M i c h e l a n g e l o, des G i o t t o, des C i m a b u e u. s. w. sagen. Dass Schüler oft vor dem Meister starben, macht in der Zeitfolge, wenn man sie nach den Geburtsjahren ordnet, keine solche Verwirrung, als die ist, welche bei der geographischen Eintheilung daraus entsteht, dass ein und derselbe Künstler oft in mehrern Schulen auftritt, weil er im Auslande sich bildete, in seinem Vaterlande kurze Zeit verweilte und in einem fremden Lande als selbstständiger Meister erscheint. Wenn L a n z i seine Methode mit der alphabetischen Ordnung zusammenstellt, so ist jene allerdings noch eher eine geschichtliche Eintheilung; allein ein Lexikon macht auf historische Form keinen Anspruch. *Q.*

schien, hervorzuheben. Uebrigens könnten sie Vorwurf einer besondern Geschichte seyn, und manche, z. B. die Drukkerkunst, haben bereits ihre Geschichtschreiber gefunden.

Auf diesem Wege, wo mir so helle Beispiele vorleuchten, zweifle ich nicht, meine Leser zu befriedigen. Eher fürchte ich, ihnen in der Wahl der Künstler zu misfallen, deren Zahl, wie man sich auch immer verhalte, doch diesem zu klein, jenem zu gross scheinen wird. Hinsichtlich der trefflichsten zwar, welche ich betrachtet zu haben hoffe, oder der schwächern, welche ich übergangen, einige ausgenommen, welche ihres Bezugs halber zu den Trefflichen zuweilen zu nennen wohl geziemt [11]), wir man mir wol keine Ausstellungen machen; wol aber wird man mir Reden, oder Schweigen von jener Mittelschaar verargen, welche, so zu sagen, weder den Senat, noch den Ritterstand, noch das gemeine Malervolk, sondern eben nur die Mittelmässigen ausmacht. Viele Rechtshändel sind Gränzstreite, und ein solcher ist auch der hier fragliche. Oft kann man darüber streiten, ob ein Maler sich mehr den Guten, oder den Schlechten nähere, ob er mithin einen Platz in der Kunstgeschichte verdiene, oder nicht. In solcher Verlegenheit, wie sie mich während des Schreibens nicht selten befiel, neigte ich mich immer mehr auf die milde, als auf die strenge Seite, zumal bei denen, welche schon Platz in der Geschichte gefasst haben, und von Schriftstellern einigermassen ehrenvoll erwähnt werden. Hierin glaubte ich dem Publicum willfahren zu müssen, das eher Schweigen, als Erwähnung der Mittelmässigen tadelt.

11) Ein Kunstliebhaber, der nicht weiss, dass es mehrere Vecelli, Bassani und Caracci gegeben, wird von diesen Malerfamilien nie vollständige Kunde haben, auch nicht über manche Gemälde sprechen können, welche die Menge fesseln, bloss weil sie, um wahr zu reden, einen grossen Namen führen. *L.*

Die Werke über Malerei ergiessen sich in Klagen über Orlandi und Guarienti, bloss weil dieser, oder jener unerwähnt blieb. Man schilt sie wohl gar in Kirchen, wenn der *Wegweiser* einer Stadt ein Altarblatt eines Bürgers anführt, der in den alphabetarischen Werken übergangen ist. Derlei Streitfragen nun wärmen die Erläuterer von Bildersammlungen bei jedem Gemälde auf, wo ein in einem Buche nicht erwähnter Künstler unterzeichnet steht. Dasselbe thun die Liebhaber von Kupfern, wenn sie unten einen Namen finden, von welchem die Geschichte schweigt. Wollte man demnach die Stimmen hierüber sammeln, so würden weit mehrere zu Fülle, als zu strenger Auswahl rathen. Ferner würden alle Maler und Kunstfreunde jeder Stadt mich aufmuntern, so viele Mittelmässige unter ihren Landsleuten zu nennen, als ich nur könnte; denn die Wahl, wovon hier die Rede ist, gleicht der Gerechtigkeit, welche man nur so lange lobt, als sie in fremden Häusern geübt wird, wenn sie aber an unsere Thür pocht, immer verunglimpft. Wer also jeder Stadt gleich willfahren wollte, könnte gegen die Mittelmässigen in jeder nicht allzu streng seyn. Und dies darum, weil das Mittelmässige zu verschweigen ein guter Redner strebt, ein guter Geschichtschreiber aber nicht gehalten ist. Selbst Cicero gönnte in seinem Buche von berühmten Rednern manchen minder begabten Sprechern eine Stelle; und nach seinem Vorgange, bemerke ich, betrachtet auch die Literargeschichte jedes Volks nicht nur seine klassischen Schriftsteller, und die sich ihnen näherten, sondern sie giebt auch mindestens kurze und gedrängte Kunde von minder berühmten. So werden in der Ilias, dieser Geschichte der Heroenzeit, wenig hohe Heerführer, viel gute Krieger, sehr viel minder Tapfere vom Dichter nur flüchtig genannt. In unserm Falle aber ist es noch weit nöthiger,

die Mittelmässigen mit den Guten und Besten aufzuführen. Jene nämlich werden in vielen Büchern in so wüsten und zuweilen so schielenden Ausdrücken erwähnt, dass man sie, um ihren Rang auszumitteln, gerade neben die bessern Maler, gleichsam als Schauspieler von dritten Rollen, stellen muss. Darum aber habe ich mich nicht sehr gemüht, sie ämsigst auszuspüren; besonders wo es Wandmaler, und überhaupt Künstler gilt, welche heutzutage nicht mehr durch nachgelassene Werke in Bildersammlungen bekannt sind, oder doch sie mehr füllen, als schmücken [12]). So habe ich auch hinsichtlich der Zahl mich der Kürze befleissigt.

Nachdem ich nun von meiner Behandlung gesprochen, komme ich wieder auf die drei oben angegebenen Zwecke zurück, deren *erster* war, Italien eine Geschichte zu geben, welche seinen Ruhm angeht. Eine Geschichte seiner Literatur hat dies schöne Land bereits, Dank sei Tiraboschi; aber noch fehlt ihm seine Kunstgeschichte. Diese Seite der Künste, worin es keine Mitwerber hat, bearbeite ich, oder, wenn dies zuviel gesagt seyn sollte, bahne ich an. In manchen Gattungen des Schriftthums und der Künste kommen uns Ausländer nahe, überflügeln uns wol gar, oder streiten doch mündestens mit uns um die Krone und Palme. Von der Malerei scheinen jetzt, laut Aller Einstimmung, die Geister Italiens Besitz ergriffen zu haben und die Ausländer nur um so mehr in Achtung zu stehen, je näher sie uns kommen [13]). Es

12) *Indess hat Rumohr in den ital. Forsch. Th. II. S.* 77. Lanzi vorgeworfen, dass er eine ganz unermessliche Menge von Künstlernamen zusammengelesen, unter denen unsaglich viele mittelmässige, oder ganz schlechte und der Vergessenheit würdige. *W.*

13) Gleichwol war es den Deutschen vorbehalten, durch Wiederbelebung und Wiederanschaun auch der deutschen Schule einen frischen Athem durch das Reich der Malerei auszuströmen. Man denke an Julius Schnorr, Cornelius, Overbeck, Eggers u. A. Vergl. *A. W.*

gebührte sich also wohl, dass Italien, was über seine Malerei in vielen Bänden zerstreut war, in Einem Werke verarbeitete, und ihm so die Horazische Reihfolge und Verbindung ertheilte, ohne welche es keine Geschichte geben kann. Wobei ich denn nicht verschweigen will, dass mich mehrmal der genannte Verf. der Geschichte der Ital. Literatur, gleichsam wie zu einer Fortsetzung seines Werks, mündlich und brieflich ermuthigt. Dabei wünschte er, dass zu den bereits bekannten auch ungedruckte Nachrichten, und statt der unrichtigen, in den Kunstgeschichtwörterbüchern besonders, bessere gegeben würden.

Beides ist geschehen. Der Leser also wird hier mehrere, von Andern nicht beschriebene Schulen finden, eine ganze, nämlich die Ferrarische, nach den Handschriften Baruffaldi's und Crespi's. Bei andern wird er nicht selten Namen und Nachrichten von Künstlern antreffen, die ich bald aus alten Handschriften [14]) gesammelt, bald aus Ueberlieferung, bald aus Briefen gelehrter Freunde, bald aus Unterschriften alter Gemälde gezogen; sind diese Zimmergeräth, so ist es nicht unnütz, ihre Urheber kennen zu lernen. Ueberdies wird man nicht wenige neue Bemerkungen über Ursprung der Malerei, ihre Fortpflanzung in ganz Italien — diese uralte Streitfrage! — hier und da neue Bemerkungen über den Meister dieses oder jenes Malers finden, welches zu-

v. *Schlegels Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler; in dessen Kritischen Schriften* (*Berlin* 1827 *und* 28 *III.* 8) *II.* 337. *ff.* *W.*

14) Bei dieser letzten Ausgabe hat sich in dieser Hinsicht der Fürst Philipp Ercolani sehr verdient gemacht, welcher von dem unermüdeten Sammler Marcello Ovetti 52 Bde Handschriften über Künstler, ihr Zeitalter, ihre Arbeiten gekauft hatte, und welche Lazara, der diese Ausgabe besorgte, benutzen durfte. Diesen beiden für Malerei begeisterten Männern verdanken die Leser auch viele bisher ganz ungedruckte, oder berichtigte Nachweisungen. *L.*

meist der märchenartigste Theil der Geschichte ist. Oft haben unsere guten Alten Manchem, lediglich wegen des gleichen Styls, Raffael, Correggio, oder einen andern grossen Mann zum Meister gegeben; fast wie das leichtglaubige Heidenthum einen tapfern Heros zu Herkules's, einen listigen zu Mercur's, einen, der viele Seereisen bestanden, zu Neptun's Sohne hinauffabelte. Dergleichen Misgriffe nun sind leicht zu berichtigen, wenn dabei nur einige Unaufmerksamkeit der Vf. Statt findet, wenn sie z. B. übersehen, dass das Alter des Schülers nicht zu dem des angeblichen Meisters stimmt. Zuweilen jedoch ist dies nicht so gar leicht, vorzüglich wenn der Maler, dessen Berühmtheit bloss auf der seines Meisters beruht, sich im Auslande für einen Schüler dieses oder jenes Tüchtigen ausgab, den er kaum von Ansehen kannte; wie wir denn dies von Augustin Tassi und in dieser Zeit von manchen vorgeblichen Schülern Mengs's lesen, welche er vielleicht kaum einmal gegrüsst hat.

Endlich wird man auch einige minder bekannte Nachweisungen über Namen, Vaterland und Alter der Künstler finden. Es ist eine allgemeine Klage, dass es den bisherigen Kunstwörterbüchern an anziehenden Namen und an Genauigkeit fehlt. Ich entschuldige diese Sammler, weil ich selbst erfahren, wie leicht man sich in Namen irren kann, die man oft aus dem Munde des Volks, oder auch aus Schriftstellern, die sie verschieden aussprachen, aufnahm. Einmal aber müssen doch solche Verstösse berichtiget werden. Hier wird nun das Register dieses Werks ein neues, gewiss reichhaltigeres und vielleicht minder ungenaues Malerwörterbuch seyn; obwol es, besonders mit Hülfe von Urkunden und Handschriften, auch noch zu verbessern seyn möchte [15]).

15) Vasari, aus welchem man so viele Epochen genommen, wimmelt von Fehlern in den Jahrangaben, wie man immer mehr entdeckt,

Mein *zweiter* Zweck war, die Kunst möglichst zu fördern. Es ist ein altes Wort, dass jeder Kunst Beispiele mehr frommen, als Regeln. Von der Malerei gilt dies ganz besonders. Wer ihre Geschichte nach dem Muster gelehrter Alten schreibt, muss nicht bloss den Fortgang erzählen, sondern auch dem verborgenen Ursprunge dieses Fortganges nachspüren. Und so wird man denn hier bei jeder Schule die Ursachen finden, warum die Malerei Vor- oder Rückschritte that; und da dies immer wieder dieselben sind, so werden sie thatsächlich lehren, was man in dieser Hinsicht zu thun oder

S. Bottari's *Bem. zu Bd.* 2. *S.* 79. Ueberhaupt gilt dies von andern Geschichtschreibern, wie Bottari selbst in einer Anm. zu einem Malerbriefe (*Bd.* 4. *S.* 366) zeigt. Dasselbe tadelt er an Orlandi's Wörterbuche in einem andern Briefe (*Bd.* 2. *S.* 318), wo er es ein nützliches, aber so fehlerhaftes Werk nennt, dass man es, ohne die angeführten Werke selbst zu besitzen, nicht brauchen könne. Die vierte Ausgabe dieses Werks mit Berichtigungen und Zusätzen von Guarienti erschien zu Ven. 1753; aber seine Zusätze vertragen noch andere wol eben so starke, als das Werk selbst. S. Bottari *Malerbr. B.* 3. *S.* 353. Crespi in den *Lebensbeschreibungen Bolognischer Maler* zu S. 50. Wer dies Werk nicht gelesen, glaubt gar nicht, wie oft er Orlandi, wo er ihn verbessern will, verderbt. Er vervielfältigt Maler um der geringsten Namenverschiedenheit willen, mit welcher sie von Andern angegeben werden. So sind Pierantonio Torre und Antonio Torri für ihn zwei Maler. Indess sind manche seiner Artikel über Künstler, die Orlandi nicht kannte, nützlich; wesshalb er denn zwar mit Vorsicht zu brauchen, keineswegs aber zu verwerfen ist. Der lezte Abdruck in zwei Bänden ist mit vielen Namen seit kurzem verstorbener, oder noch lebender und zumeist höchst mittelmässiger Künstler vermehrt. Daher habe ich ihn bei meiner Geschichte wenig gebraucht. Auch glaube man nur, dass er hinsichtlich der alten Maler nichts hilft, wenn man nicht die zu Florenz in 12 Bdn. herausgekommene *Serie degli uomini più illustri in pittura ecc.* besitzt, an welche man in jenem Wörterbuche oft verwiesen wird. Auch la Combe's Taschenwörterbuch ist denen, welche Genauigkeit lieben, nicht zu empfehlen. Einen Beweis seiner Ungenauigkeit gebe ich bei Gelegenheit des Palmavecchio. Uebrigens betreffen meine Berichtigungen mehr Italienische Schriftsteller, woraus Ausländer, die über unsere Künstler schrieben, immer schöpften, oder wenigstens schöpfen gesollt hätten. *L.*

zu lassen hat. Das ist aber nicht bloss Künstlern, sondern auch Andern gesagt. Bei der zweiten Epoche der Römischen Schule bemerke ich, dass der Fortschritt der Kunst immer von gewissen allgemein angenommenen Grundsätzen eines Jahrhunderts abhängt, nach welchen der Künstler arbeitet und die Welt urtheilt. Um nun die besten Grundsätze zu verbreiten und eindringlich zu machen, dazu dient gerade eine allgemeine Geschichte, welche ihnen erst das Siegel aufdrückt. Somit gewinnen Künstler für ihre Arbeiten, die übrigen Leser für ihr Urtheil, nicht unsichere, streitige, einseitige, sondern feste, sichere, aus stäter vielseitiger, jahrhundertlanger Erfahrung hervorgegangene Grundsätze. Dazu nehme man noch, dass in einer so reichen Geschichte vielfältig Beispiele vorkommen, anwendbar auf verschiedene Geister, die zuweilen bloss darum nicht fortschreiten, weil sie den ihnen von der Natur vorgezeichneten Weg nicht verfolgten. Soviel über die Beispiele! Wer ausserdem noch Regeln verlangt, wird auch diese bei jeder Schule finden, nicht sowol von mir, als von denen, welche besser über Malerei schrieben, und die ich bei Gelegenheit eines oder des andern Meisters sammelte, wie ich anderswo sagen werde.

Mein *dritter* Zweck war, die Kenntniss der Style zu erleichtern. In der That wird jeder Künstler oder Kunstfreund, wenn er den Styl jedes Zeitalters und jeder Schule kurz geschildert gefunden, und nun auf ein Gemälde stösst, es leichter, wenn nicht auf einen gewissen Meister, doch auf einen gewissen Geschmack zurückführen; ebenwie Alterthümler einer Schrift, nach Maassgabe des Papiers und der Schriftzüge, ein bestimmtes Jahrhundert anweisen; oder, wie Kritiker aus der Schreibart eines Ungenannten auf Zeit und Ort, wo er lebte, schliessen. Mit dieser Kunde geht man denn an die For-

schungen über Maler, die in jener Zeit, in jener Schule lebten; untersucht man nun ferner noch Kupferstiche, Zeichnungen und andere Ueberbleibsel jener Zeit, so lernt man zuweilen den wirklichen Meister kennen. Die meisten Zweifel hinsichtlich der Gemälde drehen sich nur um die einander ähnlichen Meister. Diese nun stelle ich an Einem Orte zusammen, bemerke jedoch, worin einer sich von dem andern unterscheidet. Oft schwankt man, wenn man einen Meister mit sich selbst vergleicht; da scheint ein Styl seinem gewohnten, oder auch dem grossen Namen eines Künstlers nicht angemessen zu seyn. In solchen zweifelhaften Fällen gebe ich immer den Meister eines jeden an; weil doch anfangs jeder seines Führers Spuren folgt. Ferner bemerke ich, was er sich für einen Styl gebildet, wie er ihn stets beibehalten, oder auch mit einem andern vertauscht. Zuweilen bemerke ich die Zeit, in welcher er lebte, wie fleissig, oder unfleissig er malte, damit man nicht etwa gleich ein Gemälde verdamme, das in spätern Jahren, oder nachlässig gearbeitet seyn konnte. Wer kann z. B. alle Werke Guido's für ächt annehmen, wenn er nicht weiss, dass Guido bald dem Caracci, bald Calvart, bald Caravaggio, bald nur sich selbst folgte, und sich selbst wieder eben auch nicht glich, wenn er in einem Tage drei Bilder malte? Wer wird Giordano für Einen Maler halten, wenn er nicht weiss, dass er bald in diesen, bald in jenen Alten sich zu verwandeln strebt? Und diese zwar sind hinlänglich bekannt; wie viele aber sind minder bekannt, und verdienen doch Erwähnung, damit man nicht in Irrthum verfalle? Diese also wird man hier, wo von so vielen Künstlern und Stylen Kunde ertheilt wird, kennen lernen.

Ich weiss wohl, dass gelehrte Kenntniss der verschiedenen Style nicht der letzte Zweck ist, den Reisende

und Forscher haben; die Hand jedes, wenigstens berühmten, Malers wollen sie kennen, Urbilder wollen sie von Abbildern unterscheiden lernen. Wie glücklich würde ich mich preisen, wenn ich das versprechen könnte; wie glücklich die, welche ihr Leben auf diese Forschungen verwenden, gäbe es nur auch allumfassende, kurze, gewisse Regeln für eine stets richtige Entscheidung! Manche geben viel auf das Geschichtliche. Aber wie häufig wird ein Geschichtchreiber für ein Kirchen- oder Familienbild angeführt, das von den Vorfahren verkauft wurde, und wovon nun ein gutes Abbild wieder für ein Urbild galt! Andere wieder urtheilen nach der Berühmtheit der Oerter, und möchten sich keinen Zweifel erlauben, dass nicht alles, was man in auserlesenen und vorzüglichen Bildersälen findet, auch wirklich von denen sey, welche die Beschreibungen und Verzeichnisse angeben. Aber auch hier kann man irren; denn manche, nicht nur Privatmänner, sondern auch Fürsten, begnügten sich, wenn sie manche alte Bilder nicht für Gold anschaffen konnten, bald mit Abbildern von Schülern, die dem Meister am nächsten kamen, bald mit Abbildern von andern Künstlern, welche die Fürsten in dieser Absicht da oder dorthin sendeten, wie, um nur ein Beispiel anzuführen, Rudolf II. den trefflichen Joseph Enzo (bei Boschini S. 62. Orlandi, Joseph Ains von Bern). Mithin reichen ohne Einsicht in den Styl äussere Beweise nicht aus. Diese Einsicht aber erlangt man nur durch lange Uebung und tiefes Nachdenken über den Styl jedes Meisters. Der Weg, wie man mälig dazu gelangt, ist folgender [16]).

16) Richardson *traité de la peinture.* To. II. p. 58. Argensville *abrégé de la vie des plus fameux peintres* To. I. p. 65. L.

Einen Meister zu erkennen muss man seine Zeichnung kennen. Dazu verhelfen seine Skizzen, seine Bilder, oder wenigstens Stiche davon, wofern sie genau sind. Ein grosser Kupferstichkenner hat über die Hälfte Wegs zum Bilderkenner gemacht. Wer dies seyn will, betrachte Tag und Nacht Kupferstiche! So gewöhnt sich das Auge an diese Art, die Figuren zu zeichnen, oder zu verkürzen, die Köpfe zu charakterisiren, die Gewänder zu werfen und zu falten, an diese Bewegungen, an diese Art zu denken, zu ordnen, entgegenzustellen, die dem Künstler eignet. So lernt er gleichsam die Familie von Jünglingen, Knaben, Alten, Frauen und Männern kennen, die jeder Maler sich angekindet hat und gewöhnlich in seinen Bildern vorführt. Und hier kann man nie genug sehen; so geringfügig und beinah unmerklich sind zuweilen die Unterschiede eines Nachahmers, z. B. des Michelangiolo, von dem andern, wiewol beide nach demselben Carton, nach demselben Standbilde arbeiteten, und so zu sagen nach demselben Musterblatt schreiben lernten.

Noch mehr zeigt sich aber die Ureigenthümlichkeit in der Färbung, diesem Theile der Malerei, den sich jeder mehr aus eignem Sinn und Gefühl, als aus fremder Anweisung anbildet. Der Kunstfreund lernt das nie, bevor er nicht viele Werke eines und desselben Meisters gesehen, und bemerkt hat, welche Art von Farben er vor allen liebt, wie er sie vertheilt, verbindet, vertreibt und abschwächt, was seine Localtinten sind, was sein Hauptton, in welchem er die Farben hält. Wie deutlich nun dieser und gleichsam silbern an Guido und seinen Schülern, golden an Tizian und seinen Jüngern, und so fort hervortritt, so hat er gleichwol soviel verschiedene Abweichungen, als Künstler. Dasselbe gilt von Halbtin-

ten und Helldunkel, worin jeder sein Eigenthümliches hat.

Dies alles jedoch, was man wol auch schon in der Ferne sieht, reicht nicht immer hin, um dreist auszusprechen, dies Gemälde sey von Vinci, nicht von Luini, der ihm in allem folgt; oder jenes sey Urbild von Barocci, nicht genaues Abbild von Vanni. Erfahrene treten dann dem Bilde näher und stellen die gewöhnlichen Untersuchungen an, um das Charakteristische herauszufinden. Um der bürgerlichen Sicherheit (oder auch nur des Formtriebs) willen giebt die Natur Jedem einen Federzug in seiner Handschrift, der schwer nachzumachen, oder mit einer andern Schrift zu verwechseln ist. Eine Hand, die einmal sich gewöhnt hat, auf eine gegebene Art sich zu bewegen, behält diese auch stets bei; im Alter zwar wird sie langsamer, nachlässiger, schwerfälliger, aber ihren Grundzug verändert sie doch nicht ganz. So auch in der Malerei. Jeder Maler unterscheidet sich nicht bloss dadurch, dass man an dem einen einen vollen, an einem andern einen trocknen Pinsel bemerkt; der eine malt aus dem Ganzen und ins Ganze, der andere stossweise; dieser trägt seine Farben so, jener anders auf;[17]) aber selbst in dem, was so vielen

17) „Einige tragen die Farbe lauter auf, ohne eine mit der andern zu vermischen; wie man dies in dem Zeitalter Tizians bemerkt. Andre thun gerade das Gegentheil, wie Coreggio, der seine wunderbaren Tinten so auftrug, dass sie ohne die mindeste Anstrengung wie hingehaucht, weich, duftig, ohne Härte der Umrisse und doch so hervortreten, dass sie, so zu sagen, die Natur erreichen. Palmavecchio, und Lorenzo Lotto trugen ihre Farbe frisch auf, und führten ihre Werke, wie Joh. Bellini, aus; dann aber überluden sie dieselben mit Umrissen und Weichheit, im Geschmack Tizians und Giorgione's. Andere, wie Tintoretto, trugen ihre Farbe so lauter auf, wie die vorher Genannten, verfuhren aber nachher mit einer Kühnheit, die

gemeinsam ist, hat jeder wiederum einen, ihm ganz eigenthümlichen Zug der Hand und Pinselwurf, er zieht seine Linien mehr oder minder krumm, mehr oder minder frei, mehr oder minder gesucht. Daran nun erkennen und fühlen die wahrhaft Erfahrenen nach mehrern Jahren, nach sorgfältiger Betrachtung aller Einzelheiten, heraus, dass hier dieser, oder jener gemalt habe. Auch fürchten sie nicht einen noch so trefflichen Abbildner zu verkennen. Eine Zeit lang wird er dem Vorbild nachkommen; aber nicht immer wird er so frei, vielmehr meistens zaghaft, knechtisch und angestrengt den Pinsel führen; auf die Länge wird er doch die Freiheit nicht verbergen können, womit er seine und die fremde Manier vermischt, vorzüglich in minder beachteten Dingen, wie Haaren, Vorgrund, Hintergrund S. *Lettere pitt. To.* 2. *l.* 126. und *To.* 4. *l.* 162. Manchmal helfen auch Beobachtungen über die Leinwand und die Erden; wesshalb manche die Farben chemisch zersetzen, um hinter die Wahrheit zu kommen. Jede Bemühung in einer so misslichen Sache, wie der Entscheidung über die Hand eines Meisters, ist löblich. Davon hängt es ab, dass man etwas, das kaum zwei Goldstücke werth ist, nicht mit zehn kauft; dass man nicht in ausgesuchte Sammlungen aufnimmt, was ihnen nicht Ehre macht; dass man Wissbegierigen Kunde ertheilt, die zu Wissenschaft führt, nicht Vorurtheile beibringt, welche Irrthümer erzeugen; wie doch häufig geschieht. Und dies ganz natürlich! Ein wahrer Kenner ist noch seltner, als ein guter Maler. Dies ist eine Fertigkeit für sich; man gelangt dazu durch andere Bemühungen, andere Beobachtungen; diese können nur Wenige machen, noch Wenigere können es mit Nutzen. Ich zähle

an das Wunderbare gränzt u. s. w." *Baldinucci lettere pitt. To.* 2. *l.* 126. *L.*

mich nicht darunter, wiederhole vielmehr: ich masse mir nicht an, durch dies Werk einen Bilderkenner nach allen seinen Theilen zu bilden; ich verhelfe nur dazu, dass, man es leichter und schneller wird. Die Geschichte der Malerei ist die Grundlage für den Kenner; ich suche sie ihm zusammenzutragen, damit er weniger Bücher, sie ihm kurz zu geben, damit er weniger Zeit dazu bedürfe, und sie ihm so zu ordnen, dass er sie jedesmal mehr entwickelt bei Handen hat [18]).

Endlich muss ich noch einigermassen von mir selbst, und meinen Urtheilen über jeden Maler Rechenschaft geben, da ich doch selbst keiner bin. Allerdings, wenn Künstler selbst Fertigkeit, oder Musse genug hätten, was sie wissen, niederzuschreiben, so würde jeder andere Schriftsteller vor ihnen die Segel streichen müssen. Schon

18) Zur Gemäldekennerschaft gehört allerdings unendlich viel und darum bleibt einem jeden noch viel in diesem Fache zu lernen übrig.

Die Eigenthümlichkeiten im Style und Colorit grosser Meister prägen sich der Einbildungskraft tief ein, ja selbst unbedeutenderer Künstler Manieren bewahrt das Gedächtniss treu auf, so dass in der Erinnerung die Werke eines Meisters, die wir gesehen haben, hervortreten, wenn wir ein uns bisher noch unbekanntes Werk von ihm erblicken und auf dem Grade der Lebhaftigkeit, mit welchem wir durch ein Bild an andere desselben Künstlers erinnert werden, beruht unsere subjective Ueberzeugung von der Originalität desselben. Daher kommt es, dass sich viele für grosse Kenner halten, wenn sie an der Originalität vieler Gemälde zweifeln, was aber sehr oft bloss auf ihrem schwachen Erinnerungsvermögen beruht.

Die dritte Art der Merkmale, welche Lanzi anführt und die in der Kenntniss des Eigenthümlichen des Farbenauftrags und des Pinselstrischs eines jeden Meisters besteht, lernt man nur dadurch kennen, dass man selbst zu malen versucht und mit eigenen Augen des Malers Bilder betrachtet. Jedoch möchte es in vielen Fällen unmöglich seyn, über die Originalität nach der Pinselführung abzuurtheilen, ohne anerkannte Originale zum Vergleich bei der Hand zu haben. *Q.*

ein mittelmässiger Maler kennt gewöhnlich die Kunstausdrücke, die Geschicklichkeit der Künstler seines Landes, die zu wählenden Muster besser, als ein gewandter Kunstfreund. Da indess Maler, welche ihre Leinwand bemalen, selten weder Wissenschaft, noch Musse zu schreiben haben, so müssen sich wol Andere, mit ihrem Beistande jedoch, diesem Geschäft unterziehen [19]).

Durch diese wechselseitige Unterstützung des Malers und des Gelehrten, und umgekehrt, ist die Geschichte der Kunst immer sehr gefördert worden; und über das Verdienst jedes vorzüglichen Meisters ist nach gerade soviel geschrieben worden, dass ein Geschichtschreiber füglich und gehörig davon sprechen kann. Am meisten freilich achte ich *die* Urtheile, die unmittelbar von grossen und wahrhaften Künstlern herrühren. Die wenigen von

19) Des jüngern Plinius Wort (*Br.* 10 *des ersten Buches*): *de pictore, sculptore, fusore iudicare nisi artifex non potest*, kann zwar höchstens einige Feinheiten der Kunst betreffen, welche dem ungeübten Auge unbemerkt bleiben. Denn übrigens steht nicht einzusehen, warum uns erst ein Maler zuflüstern müsse, was schöne, oder hässliche Gestalt, natürliche, oder unwahre Färbung, Einheit, Einklang, und Ausdruck, was Venezianer, oder Römischer Geschmack sey. Warum soll denn nur des Künstlers Wort gelten? *L.* — — Mit allem Recht eifert der Vf. gegen diese Anmassung übermüthiger und aufgeblasener, oft sehr mittelmässiger Künstler. Als ob nicht auch die Technik, wiewol nicht ausgeübt, doch erlernt und zur Klarheit der Vorstellung von Jedem gebracht werden könnte! Ueber alles, was Form und Gehalt, Gedanke und dessen Vergliederung und Verleiblichung, kurz was am Ende Geist eines Kunstwerkes heisst, hat der Künstler selbst oft gerade am wenigsten Stimme. Er kann viel eher durch ungleichmässige Ausbildung technischer Fertigkeit bedingt, irrgeleitet und zu Verletzung oder Verkennung des Schönen genöthigt werden. Das wahre Kunsturtheil ist ja nicht bloss Wort, gegenüber der That, sondern vielmehr die nur in den Geist, worin sie erst gebunden lag, als frei und entwickelt zurückgenommene That. *W.*

Raffael, Tizian, Poussin und andern ähnlichen lohnt gar sehr der Mühe aufzubewahren; denn gewöhnlich urtheilt derjenige besser, der besser macht. Vasari, Lomazzo, Passeri, Ridolfi, Boschini, Zanotti, Crespi bedürfen wol hier und da, wo sie der Parteigeist überraschen konnte, der Prüfung; am Ende aber hatten *sie* ganz besonders ein Recht, zu belehren, da sie vom Fache waren. Niedriger, als sie, stehen Bellori, Graf Malvasia, Graf Tassi und andere ähnliche; aber zu verwerfen sind sie darum keineswegs, da sie, obwol nur Kunstfreunde, oft doch Urtheile der Künstler und der Beschauer aussprachen. Soviel hier von den Geschichtschreibern im Allgemeinen! Näheres über einen jeden wird bei Gelegenheit der von ihnen geschilderten Schulen gesagt werden.

In der Beurtheilung eines jeden verfuhr ich wie Baillet, der in seiner bändereichen Geschichte der sogenannten Geisteswerke nicht sowol seine, als fremde Gedanken vorträgt. Demnach habe ich die Ansichten der Kenner, wie sie sich in den Geschichtschreibern vorfinden, gesammelt, letztere aber nicht allemal angeführt, um das Werk nicht anzuschwellen, noch berücksichtigt, wo sie mir leidenschaftlich zu urtheilen schienen. Die hier fraglichen Schriften sind in einem Anhange besonders als Quellen angegeben. Ferner habe ich einige gefeierte Kunstkenner benützt, wie Borghini, Fresnoy, Richardson, Bottari, Algarotti, Lazzarini, Mengs und andere, welche mehr, als Lebensbeschreibungen unserer Künstler, geliefert haben. Auch Lebende habe ich beachtet und diesfalls mehrere Italienische Künstler befragt, ihnen mein Werk vorgelegt, ihren Rath befolgt; besonders, wo es Zeichnung und andere Theile der Malerei galt, über welche zu urtheilen

und abzuurteln nur Künstlern gebührt. Kunstfreunde habe ich ebenfalls vernommen, die in manchen Punkten gleich scharfsichtig sind, wie Künstler, ja von diesen oft demüthig z. B. über das Bräuchliche in der Geschichte, über das Eigenthümliche und Schickliche in der Erfindung, im Ausdruck, in der Nachahmung des Alten, in der Wahrhei der Farbe, befragt werden. Nicht minder habe ich selbst einen grossen Theil der bessern Erzeugnisse der Italienischen Schulen betrachtet und mich in Städten erkundigt, wie die Einsichtigen über ihre nicht so bekannten Maler urtheilen; denn wo man mehr Werke sieht, und wo Einheimische, wie Fremde, öfter, als anderswo, davon sprechen, lässt sich auch ein besseres Urtheil vermuthen. So habe ich denn nicht wenig Künstlern ihren Ruf bewahrt, welche bloss deshalb vergessen wurden, weil der Geschichtschreiber ihrer Schule entweder nichts, oder etwa nur ein schwaches Erzeugniss, einen Jugendversuch in einer Stadt gesehen, aber von ihren anderweitigen kunstreichern und reifern Werken nichts wusste[20]).

20) So wie Lanzi sich des eignen Urtheils begiebt, so ist die kunstrichterliche auch die schwächste Seite seines verdienstvollen Werks. Denn dadurch, dass er bald der Stimme der Mehrzahl, und bald wieder einzelner berühmter Kunstkenner folgte, entstanden so viele parteiische, einseitige, einer Modeansicht abgelernte, untereinander in Widerspruch stehende Urtheile, denen eigne Ueberzeugung als feste Grundlage fehlt; und Vasari, der oft leidenschaftlicher Vorliebe sich hingiebt, oft über alle Maasen lobt, aber nur selten parteilich Verdienstvolles verkennt, ist als Beurtheiler immer liebenswürdig und wahrhafter, weil er seiner eignen Ueberzeugung folgte. Vasari macht hierin eine seltene Ausnahme von vielen Künstlern, deren Urtheile gewöhnlich sehr einseitig und bedingt sind, die oft durch die ihrer eignen ähnliche Manier bestochen, und durch andrer Vorzüge gegen fremde Werke eingenommen werden. Auch legen gewöhnlich Künstler einen zu grossen Werth auf die technische Behandlung der Kunst-

Bei all' diesem Fleisse wage ich doch nicht mein Werk als aller Zusätze unbedürftig zu empfehlen. Geschichtwerke, die soviel Gegenstände umfassen, sind nie vom Hause aus vollkommen; sie werden es erst allmälig. Wer der Zeit nach zuerst Bahn bricht, hat am Ende am wenigsten Gewicht, und sein grösstes Verdienst ist, dass er durch sein Beispiel vollkommenere Werke veranlasste. Wie viel weniger kann man nun Vollständigkeit von einem Werke erwarten, das ein Inbegriff aller seyn soll? Es werden viele Namen guter Künstler und Schriftsteller vorkommen, freilich wol aber auch manche fehlen; und dies nicht aus Mangel an Achtung, sondern nur weil es an Zeit und gehöriger Anschauung gebrach. Man wird viel Urtheile finden; aber es könnten wol noch mehrere mit eingehen. Ueber keinen Schriftsteller denken alle gleich. Das beweiset Baillet von den Gelehrten; und wer es der Mühe werth hielte, könnte es von den Malern noch weit leichter zeigen. Jeder hat seine Grundsätze. Buonarroti schalt Pietro Perugino und Francia, diese leuchtenden Vorgänger der Kunst, ungeschlacht; Guido, wenn wir der Geschichte glauben dürfen, misfiel dem Cortona, Caravaggio dem Zucchero, Guercino dem Guido,

werke, welche darin doch immer nur als Mittel, nie als Zweck betrachtet werden und ganz dem Sinne verschwinden sollte; denn alle innre und äussre Wahrheit eines Bildes hört auf, wenn es durch die Art, wie es gemacht ist, daran erinnert, dass es ein Gemälde, nicht ein Bild sey, was vor unsrer Seele steht. Es ist auch daher wenig auf das Urtheil der Künstler zu geben, und wären sie es, die allein über Kunst urtheilen könnten, wie Lanzi meint, so wäre die Kunst ja auch nur für sie, aber kein Allgemeingut und Quell geistigen Genusses für alle sinnvolle Menschen, und die Maler möchten dann immerhin nur für sich selbst malen, ihre Freunde und Beschützer aber sich von ihnen abwenden. Q.

und, was noch mehr überrascht, **Domenichino** den meisten Malern, die in Rom lebten, als er dort seine besten Bilder malte [21]). Hätten diese Künstler über ihre Nebenbuhler geschrieben, sie hätten sie getadelt, oder minder gut von ihnen gesprochen, als die Unbefangenen. Und so trifft ein Kunstfreund oft besser, als ein Künstler, weil jener dem leidenschaftlosen Publicum folgt, dieser sich von Neid oder Vorurtheil leiten lässt. Dergleichen zwistige Ansichten von vielen Künstlern finden immer Statt, wie denn nach Geschmacksverschiedenheit einem diese, dem andern jene Speise mundet. Dem Tadel dieser oder jener Partei ganz zu entgehen möchte wol eben so unmöglich seyn, als die Ansichten der Menschen, welche nach Maasgabe der Köpfe sich vervielfältigen, einstimmig zu machen. Bei solcher Mishälligkeit habe ich für gut gehalten, die streitigsten Gegenstände beiseite liegen zu lassen, in andern den meisten Stimmen beizutreten, jedem seine eigene, auch wol sonderbare [22]) Ansicht zu lassen, dabei aber dem Leser so

21) Peter von Cortona erzählte dem Falconieri, dass bei Ausstellung des berühmten Gemäldes des H. Hieronymus della Carità so viel Böses von allen Malern — und es lebten damals viele grosse Maler — gesagt wurde, dass er, um sich Ansehn zu verschaffen, da er erst kürzlich in Rom angekommen war, selbst schlecht davon sprach? Dies bezeugt Falconieri selbst *Malerbr. B.* 2. *Br.* 17. und fährt dann fort: „Gehört die Tribune des H. Andrea della Valle (von Domenichino) nicht zu den schönsten vorhandenen Wandgemälden? Dennoch war die Rede davon, Maurer mit Hämmern hinzusenden und sie herunterzuhauen, als er sie aufdeckte. Und als er durch die Kirche ging, blieb er mit seinen Schülern stehn, sie zu betrachten, zuckte die Achseln und sagte: ich glaube denn doch nicht mich so ganz übel genommen zu haben“ *L.*

22) Die sonderbarsten und neuesten über unsere Maler finden sich in Cochin's drei Bänden, welche in einigen *Wegweisern* (wie denen

viel möglich nicht zu entstehen, welcher die gewichtigsten und gewöhnlichsten zu kennen begehrt. So, glaube ich, verfuhren die Alten stets, wenn sie über Bekenner von Künsten schrieben, deren Freunde sie nur waren. Tullius, Plinius, Quinctilianus konnten über griechische Künstler nicht anders, als einstimmig sprechen, wie die Menge. Ueber die neueren Künstler, weiss ich wohl, sind die Stimmen nicht immer so leicht und sicher auszumitteln; nicht so hinsichtlich der übrigen, über welche so viel geschrieben worden ist. Uebrigens ist diese Stimme auch nicht immer wahr; oft schlägt die gangbare Meinung in das Schlimme um. In den schönen Künsten ist dies jedoch selten der Fall [23]), und thut dem Ge-

nach Padua und Parma) widerlegt und oft als wirkliche Irrthümer nachgewiesen worden sind. Im Betreff Bologna's hat ihn auch Crespi (*Lett. pitt. To. 7*) und wegen Genua's Ratti in den Lebensbeschreibungen dasiger Künstler getadelt. Hier werden ihm gleich in der Vorrede die grössten Verstösse nachgewiesen, und bemerkt, dass sein Werk Watellet, Clerisseau und andern damals lebenden französischen Meistern misfallen habe; ich sollte glauben, wol auch Felibien, de Piles, und ähnlichen Kennern. Auch in Italien ist neuerdings unter dem Titel: *Arte di vedere secondo i principj di Sulzer e di Mengs* ein Werk erschienen, das in mehrern Punkten die alten Kunstansichten umzustürzen trachtet. Man hat dem Vf, der in einigen Römischen Flugblättern der Diogenes unserer Zeit genannt wird, die Ehre angethan, ihn zu widerlegen. S. den Brief zu Verteidigung Ratti's S. 11. Diesen Ruhm beehrgeizen dergleichen Abenteurer, damit man von ihnen spreche. Gelehrte sollten darüber ganz schweigen, oder ihn doch nicht theilen wollen. *Opinionum commenta delet dies.* L.

23) Von eben diesem Apelles heisst es bei Plinius: *vulgum diligentiorem iudicem quam se praeferens.* S. auch Carlo Dati *Vita de' pitt. ant. p. 99.* Junius *de pictur. vat.* 1, 5. L.

schichtschreiber keinen Eintrag, welcher die gangbarsten Ansichten mittheilt, ohne gehässig zu erörtern, ob es auch die wahrsten sind.

Ich beginne mit dem Theile von Italien, der durch Vinci, Michelangelo und Raffael zuerst in der Malerei glänzte und entschiedenes Gepräg hatte; dies sind die Fürsten der *Florentiner* und *Römischen* Schule. An diese knüpfe ich die benachbarten, *Siena* und *Neapel*. Kurz nachher wurden in Italien Giorgione, Tizian und Coreggio berühmt in der Färbung, wie jene in der Zeichnung. Hierauf folgt die *Bologner* Schule, welche das Beste aller der übrigen in sich vereinigen wollte. Ihnen füge ich das benachbarte *Ferrara* und *Ober*- und *Unter-Romagna* bei. Es folgen die später berühmt gewordene *Genueser*, und die *Piemonteser* Schule, welche, ohne so alt, wie die übrigen zu seyn, doch bedeutende Verdienste hat. Und so treten die fünf berühmtesten Schulen nach einander auf, wie sie entstanden; wie wir auch in der alten Malerei zuvörderst die Asiatische und Hellenische bezeichnet finden, diese dann in die Attische und Sicyonische zerfällt, woraus endlich die Römische entstand [24]. Endlich sind die nöthigen Register angehängt. Bei der Einreihung der Einzelnen in diese oder jene Schule berücksichtigte ich mehr noch, als Herkunft, Erziehung, Styl, besonders Wohnort und Unterricht; obwol diese Umstände zuweilen so gemischt sind und sich kreuzen, dass manchmal mehrere Städte um Einen Maler streiten könnten, wie ehemals um Ho-

24) S. Agucchi in einem Bruchstück bei Bellori *Vite de pittori, scultori e architetti moderni* S. 190. *L.*

mer. Auch werfe ich mich in solchen Streitfragen nicht zum Richter auf, sondern will bloss die Schicksale der Malerei hier und dort, und die Künstler, die dazu beitrugen, kennen lehren. Gehässiger Streitigkeiten Entscheidung liegt meinen Zwecken fern.

Geschichte der Malerei

in

I t a l i e n.

Erster Band.

Geschichte der Malerei
in
Unteritalien.

Erstes Buch.

Florentiner Schule.

Erster Abschnitt.

Ursprung der wiedererstandenen Malerei. Vereine, Gang und Verfahren der alten Maler. Reihe Toscanischer bis auf Cimabue und Giotto.

Dass es in Italien auch in den rohen Jahrhunderten Maler gegeben habe, beweisen, ausser schriftlichen Zeugnissen [1]), mehrere dem Unbill der Zeit entronnene Gemälde. Rom enthält sehr alte [2]). Ohne von seinen Friedhöfen zu sprechen, welche uns so viele christliche Denkmäler, theils in buntem Glas [3]) hier und da in Kunstsammlungen, theils in Wandgemälden,

1) *Tiraboschi stor. della let. ital. To.* 4. zu Ende. — *Lami su i pittori e scultori ital. che fiorirono dal* 1000 *al* 1300. an *Vinci trattato della pittura. Firenze* 1792. — *Moreni P. IV*, *p.* 108, wo ein Florenzer Maler Rustico um 1066 genannt wird. *L.*

2) *Franc. Carrara oraz. delle lodi delle belle arti. Rom.* 1758. 4. — *L.* Von den frühesten Malereien im Baptisterium zu Parma leitet ein *Fr. K.* im *Schornschen Kunstblatt* Jahr 1827. N. 6 — 8. 26. 27. 28. 34. 35. 38. 39. 40. 42. 47. bis 53. die Anfänge der Italienischen Kunst ab. *W.*

3) Lanzi braucht hier den Ausdruck *vetri dipinti* auf eine sehr unbestimmte Weise; denn es sind darunter, wenn von so früher Zeit die Rede ist, nicht Glasmalereien zu verstehn, wie wir sie in Kirchenfenstern aus dem 13. und 14. Jahrhundert erblicken, sondern nur buntes Glas, oder Mosaiken von farbigen Glaspasten. Die höchste Vollendung erreichte die Kunst, welche wir jetzt Glasmalerei nennen, nämlich durchsichtige in Gläser eingeschmolzene Malereien, erst im 15. und 16. Jahrhundert. *Q.*

welche von Gelehrten erläutert worden sind, aufbewahrt haben, will ich nur zwei Werke nennen, denen ich sonst nichts in ganz Italien an die Seite zu stellen wüsste. Das erste ist die Folge der Päpste, welche Papst Leo, um die Reihe von dem Fürsten der Heilboten bis auf ihn selbst herab zu erweisen, auf einer Wand der Paulskirche malen liess; ein Werk des fünften Jahrhunderts, welches nachher bis auf unsere Zeiten herab fortgeführt worden ist!*) Das zweite ist die Ausschmükkung der Kirche des H. Urban, wo an den Wänden einige evangelische Geschichten und etliche des Kirchenheiligen und der Heil. Cäcilia abgebildet sind: eine Arbeit, die weder in den Gesichtern, noch Gewändern etwas Griechisches hat, und darum vielmehr dem Italienischen Pinsel angehört, welcher auch das Jahr 1011 beigesetzt hat [4]). Ich könnte noch viele andere in verschiedenen Städten anführen; wie die zu Pesaro, die Beschützer der Stadt darstellend, erläutert von Annib. Olivieri, welche man noch vor das Jahr 1000 setzt; die im Unterbaue des Doms zu Aquileja [5]); das der H. Maria Primerana zu Fiesole, wie es scheint, aus demselben Jahrhundert, oder aus dem folgenden [6]); das in Orvieto, welches seit 1199 den Namen der H. Maria Prisca führte, und jetzt gewöhnlich des H. Brizio heisst**) [7]). Ich übergehe die Bilder

*) Diese Bildnisse sind nun ein Raub der Flammen geworden. Als ich solche noch 1820 sah, war jedoch ihr Zustand so, dass man danach schwer über den Kunstcharakter der Zeit urtheilen konnte, in welcher Leo der Grosse sie malen liess. Leo war Bischof zu Rom von 440 bis 461. Q.

4) Nach Agincourt's Angabe, der in dieser Gattung von Alterthümern sehr bewandert ist. L.

5) Andere ähnliche waren auf dem Chor, wovon ich die Zeichnung gesehen habe. Sie wurden 1733 verdeckt. Unter andern war dort das Bildnis des Patriarchen Popo, des Kaisers Konrad, und seines Sohnes, Heinrich; Zeichnung, Bewegungen, Schrift wie die Römischen Mosaiken, ungefähr von 1030. S. *Bartoli antichità d'Aquil.* p. 569. — *Altan del vario stato ecc.* p. 5. L.

6) Das Bild unserer lieben Frau ist überarbeitet. Besser sind zwei kleine Bildnisse erhalten, ein männliches und ein weibliches, welche sich darauf befinden und Kleider nach damaligem Schnitt haben. Es giebt einen Kupferstich davon, wo beide Seitenfiguren verändert sind. Q.

**) Eine Abbildung hiervon bei *della Valle Storia del Duomo d'Orvieto. Roma* 1790. *in* 4. *e un vol. in fol. colle figure.* Q.

7) S. *L'augusta ducale Basilica dell' evangelista San Marco. Venezia* 1761 *in fol.*, auch einige Abbildungen in dem Werke:

unserer Mutter Gottes, die ehemals dem H. Lucas zugeschrieben wurden, und jetzt für Werke des 11ten oder 12ten Jahrhunderts gelten; weil ich davon im Anfange des dritten Buchs sprechen werde. Aber die Maler jener Zeit hatten wenig Ruf, zogen wenig Schüler und lieferten keine bedeutenden Werke. Die Kunst wurde nach und nach ein Handwerk, welches nach dem Vorgange der Griechischen Mosaikarbeiter an der Marcuskirche zu Venedig [8]) immer nur dieselben Religionsgeschichten vorstellte, jederzeit aber die Natur entstellte. Nur in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts fing man an etwas Grosses zu liefern, und der erste Schritt zur Bildung eines neuen Styls war die Verbesserung der Bildnerkunst [9]).

Dieser Ruhm gebührt den Toscanern, d. h. dem Volke, das seit den frühesten Zeiten in Künsten und Wissenschaften das schönste Licht verbreitete; vorzüglich aber den Pisanern. Sie lehrten die übrigen Künstler das Joch der Neugriechen abwerfen und den alten nachstreben. Die Barbarei hatte nicht nur die Künste, sondern auch die zu ihrer Herstellung nöthigen Grundsätze verderbt. Es fehlte zwar Italien nicht an schönen Griechischen und Römischen Marmorarbeiten; aber lange Zeit gab es keinen Künstler, der sie schätzte, oder daran dachte, sie nachzuahmen. Was man in jenen traurigen Jahrhunderten lieferte, war meistens nur ein rohes Bildwerk, wie

Le fabbriche più cospicue di Venezia da Leop. Cicognara. S. P. della Valle *prefaz. al* Vasari p. 51. *L.*

8) Von andern bessern Griechen sind noch sehr lobenswerthe Werke übrig; z B. eine Madonna in Rom mit Griechischer Aufschrift zur H. Maria in Cosmedin; die in Camerino soll aus Smyrna gekommen seyn. In Italien kenne ich keine besser von Griechen gemalte, noch besser erhaltene. *L.*

9) Gründlicher und ausführlicher über die ältesten christlichen Künstler, welche zwar in der Zeit des Verfalls der Künste lebten, kann der Kunstfreund sich durch Seroux d'Agincourt *histoire de l'art par les monuments* und Baron Rumohrs *Italienische Forschungen* unterrichten. Agincourt kommt der Anschauung auch noch durch Umrisse zu Hülfe Dieser geistreiche Forscher über Kunstgeschichte theilt die Künstler jener frühen Epochen in rein Italienische und Neugriechische, griechelnd Italienische und italienisirt Griechische Künstler ein. Der Charakter der rein Byzantinischen Kunstwerke ist eine Feierlichkeit und Prachtliebe bei einer gewissen Zierlichkeit der Zeichnung; der rein Italienische Kunstcharakter ist schwerfällige Unbeholfenheit. Das Byzantinische Colorit fällt ins Grünliche, das Italienische ins Gelbliche. *Q.*

man im Dom von Modena, in der Kirche des H. Donato zu Arezzo, in der Hauptkirche zu Pisa[10]) und andern sehen kann, die an den Thüren, oder im Innern Ueberbleibsel solcher Arbeiten enthalten. Niccola von Pisa sah zuerst Licht, und folgte ihm. Zu Pisa waren und sind noch jetzt einige alte Sarkophage; ein sehr schöner namentlich, worin Beatrice, die Mutter der Gräfin Matilde, lag, die im elften Jahrhundert starb. Darauf ist eine Jagd des Hippolytus vorgestellt; ein Basrelief, das aus einer guten Schule herrühren muss, da es von den Alten auf mehrern in Rom befindlichen Urnen wiederholt ist! Dies war das Muster, welches Niccola vor Augen hatte; nach ihm bildete er sich einen Styl, der das alte Gute, besonders in den Köpfen, und im Faltenwurf hatte, und Anlass war, dass in verschiedenen Städten Italiens viele Künstler, von löblichem Neid entflammt, sich mit mehr Eifer auf die Bildnerei legten, als früher, wie Vasari bezeugt. Niccola erreichte indess nicht, was er wollte. Seine Zusammensetzungen sind zuweilen allzu gedrängt, die Figuren fallen oft plump aus und sind fleissiger, als ausdrucksvoll. Immer aber wird er in der Geschichte der Zeichnung Epoche machen, weil er zuerst die Künstler auf den rechten Weg führte, und einen bessern Grundsatz förderte. In allen Strebungen hängt alles von einem neuen Grundsatz ab, der, in Schulen verbreitet und angenommen, allmälig eine allgemeine Umwälzung der Ideen hervorbringt, und dem folgenden Jahrhundert eine neue Bühne bereitet.

Seit 1231 fertigte er die Urne des Heil. Dominicus, wovon er, als einem vorzüglichen Werke, Niccola dall' Urna[11])

10) Höchst roh ist die bronzene Seitenthür, welche schon Martini in der Geschichte jenes Tempels S. 85. beschrieben, und der Herr von Morrona mit Wahrscheinlichkeit dem Bonanno von Pisa zuschreibt. Von diesem war, nach Vasari im Leben Arnolfo's, die grosse erzene Thür der Primaskirche zu Pisa vom Jahr 1180, die nachher bei einem Brande zu Grunde ging. Ebenfalls von ihm ist die der Maria Nuova zu Monreale, welche del Giudice in der Beschreibung dieser Kirche anführt, die den Namen Bonanno von Pisa und das Jahr 1186 führt, gleich roh, wie die angegebene Pisaner, nach dem Urtheile des kunsterfahrenen Ritter Puccini. Wer Niccola's von Pisa Werth ermessen will, vergleiche nur diese beiden Thüren mit seinen wenige Jahre nachher gefertigten Arbeiten. *L.*

11) Eine Abbildung dieses Sarges in *Cicognara Storia della scultura. Vol. I. Tav. VIII.* Da die Bildnerei die Wiederbelebung

genannt wurde. Viel besser arbeitete er nachher die beiden Weltgerichte im Dom zu Orvieto und die Kanzel der Johanniskirche in Pisa; Werke, welche im Stich überzeugen, dass Zeichnung, Erfindung und Zusammensetzung durch ihn neues Leben gewannen. Es folgte Arnolf von Florenz, sein Schüler, der das Grabmal Bonifaz VIII. in der Peterskirche zu Rom; und Johann, Niccola's Sohn, der das Grabmal Urbans IV., und nachher das Benedicts IX. in Perugia arbeitete. Er hat ferner den grossen Altar des H. Donato in Arezzo gemacht, welcher 30,000 Goldgulden kostete, nebst mehrern Werken in Neapel und mehrern Städten von Toscana. Sein Gehülfe in Perugia, vielleicht auch Schüler, war jener Andreas von Pisa, der sich in Florenz niederliess und die Haupt- wie die Johanniskirche mit Standbildern schmückte, auch 22 Jahre an der ehernen Thür arbeitete, „welche Anlass war, dass die Andern nach ihm alles Gute, Schwere und Schöne machten, das man an den beiden andern Thüren sieht.“ Und allerdings war er der Stifter der ausgezeichneten Schule, in welcher Orcagna, Donatello, und der so gefeierte Ghiberti blühte, dessen Thüren an derselben Kirche Michelangelo des Paradieses würdig erachtete. Nach Andern gedenken wir des Pisaners, Joh. Balducci, den Zeit, Vaterland und Styl jener Schule anweisen; eines trefflichen Künstlers, den Castruccio, Herr von Lucca, und Azzone Visconti, Herr von Milano, brauchten. Hier blühte er und hinterliess unter andern Denkmalen seiner Kunst die von Torre, Lattuada und andern gelehrten Erläuterern Mailändischer Alterthümer[12]) so gelobte Urne des H. Petrus des Blut-

eines bessern Strebens in allen bildenden Künsten einleitete, so musste dieser hier wenigstens in Kürze Erwähnung geschehen, doch auch dem Leser überlassen bleiben, sich über die Geschichte der Plastik durch solche Werke zu unterrichten, welche ins besondere über diese Kunst handeln, wie z. B. *Cicognara Storia della scultura* und *Agincourts* mehrmals empfohlenes Werk.

12) *Bianconi* in *nuova guida di Milano p.* 215 bemerkt, es sei Schönes darauf, wie man auf keinem andern Werke jener Zeit sehe. Da Vasari weder von diesem wackern Pisaner, noch von diesem Werke spreche, wiewol er, eigner Angabe nach, in Mailand gewesen, so dürfe man wol glauben, dass er nicht allzufleissiger Forscher gewesen. Vgl. auch die vom Hrn. von Morrona angeführten (Bd. 1, S. 199 f.) Giulini und Verri. *L.*

zeugen in der Eustorgiuskirche Aus Johannes von Pisa Schule gingen auch zwei wackere Sienische Künstler hervor, die Brüder Agnolo nnd Agostino, welchen Vasari als Beförderern der Kunst reichliches Lob ertheilt. Wer das Grabmal Guido's, Bischofs von Arezzo, mit seinen vielen kleinen Standbildern und Darstellungen aus seinem Leben in Basrelief gesehen, wird nicht nur des Erfinders, Giotto, Zeichnung, sondern auch die Ausführung bewundern. Vieles aber auch von ihrer eigenen Erfindung ist in Orvieto, Siena, in der Lombardei, wo sie viel Schüler hatten, welche „lange Zeit in einem und demselben Style arbeiteten und ihn in ganz Italien verbreiteten."

Auf die Verbesserung der Bildnerei folgte die der Mosaik durch einen andern Toscaner aus dem Franciscanerorden, genannt F. Jacopo, oder F. Mino von Turrita, einem Orte in dem Sienischen Staate. Ob er die Kunst von Römischen[13]) oder Griechischen Mosaisten erlernt, weiss man nicht, wohl aber, dass er sie weit übertraf. Betrachtet man Mino's Arbeiten am Chor der Maria Maggiore in Rom, so kann man sich kaum überzeugen, dass sie einer so ungebildeten Zeit angehören; gleichwol sagt es die Geschichte ausdrücklich. Man darf also muthmassen, dass auch er sich nach den Alten gebildet und bessern Mosaisten gefolgt sey, wie denen, die noch in mehrern Kirchen Roms vorhanden sind, welche minder rohe Zeichnung, minder gezwungene Bewegungen, und geregeltere Zusammensetzung haben, als die Griechischen Arbeiter in der Marcuskirche zu Venedig. Mino aber übertrifft sie in allem. Seit 1225, als er in der Johanniskirche zu Florenz das Mosaik der Tribune (freilich schwach) arbeitete, galt er unter den damals lebenden Mosaisten für den ersten[14]). Dies Lob ver-

13) Die Schule der Mosaik bestand in Rom auch im 11. und 12. Jahrhundert. S. *Musant. fax chronol. p* 319, 338. Es zeichnete sich darin die Familie Cosmati aus. Adeodato di Cosimo Cosmati arbeitete 1290 in S. Maria Maggiore. Mehrere Cosmati wurden im Dom von Orvieto angestellt und alle werden den Griechischen Mosaisten vorgezogen, die damals in der Marcuskirche zu Venedig arbeiteten. *Valle pref. al Vasari p.* 61. *L.* Vgl. K. Witte über die Cosmaten, eine röm. Künstlerfamilie des 13. Jahrhunderts, in *Schorns Kunstblatt* 1825. No. 41 bis 46. *W.*

14) *Sancti Francisci frater fuit hoc operatus*
Jacobus in tali prae cunctis arte probatus
ist die Aufschrift der Mosaik. *L.*

diente er sich in Rom noch mehr; und es scheint ihm viele Jahre geblieben zu seyn. Vasari war nicht billig genug gegen sein Verdienst. Er spricht im Leben Tafi's nur wie beiläufig von ihm; jedoch beweisen die angeführten Gedichte auf ihn, und die Aufträge, die er erhielt, wie hoch ihn seine Zeitgenossen hielten. Er soll auch Maler gewesen seyn. Dies beruht indess nur auf einem Misverständniss, welches ich bei der Sienischen Schule heben werde. Wie ich denn überhaupt hier und an andern Orten gegen diejenigen streiten muss, welche ihm zuviel geben, oder nehmen.

Die Malerei, welche keine solche Muster hatte, blieb hinter der Mosaik, und noch mehr hinter der Bildnerkunst zurück. Darum aber waren im Jahre 1240, als Cimabue geboren ward, doch nicht alle Künstler ausgestorben, wie Vasari übertreibend sagt. Uebertreibung ist dies allerdings; erwähnt er ja doch selbst mehrere Bildhauer, Baukünstler und Maler jener Zeit und berichtigt so jenen unbehutsamen allgemeinen Ausspruch, gegen welchen so viele Schriftsteller geeifert haben und eifern. Beinah in jedem Buche werde ich ihre Klagen und Maler jener Zeit anführen müssen: und ich fange sogleich an und nenne die in Toscana damals lebenden.

Pisa hatte damals nicht nur Maler, sondern auch eine Kunstschule[15]). Morrona leitet ihren Ursprung unmittelbar aus Griechenland her. Als die bereits zu Wasser und zu Lande mächtigen Pisaner im Jahre 1063 ihr grosses Domgebäude aufführen wollten, hatten sie von dort, nebst dem Baukünstler Buschetto, auch Miniaturmaler und Maler mitgebracht, und zu Zöglingen ihrer Stadt gemacht. Die Griechen konnten damals wenig lehren, weil sie wenig verstanden. Ihre ersten in Pisa gebildeten Schüler scheinen einige Ungenannte gewesen zu seyn, von welchen noch einige Miniaturen und Gemälde übrig sind. Im Dom ist eine Pergamenhandschrift von dem am heiligen Sabbat gewöhnlich gesungenen *Exultet;* da sieht man Thiere und Pflanzen in Miniatur; ein Denkmal, das man dem noch nicht gebildeten zwölften Jahrhundert beilegt, das aber doch nicht ganz rohe Kunst verräth! Auch gibt es im Dom und anderswo einige Gemälde jenes Jahrhunderts, welche

15) *Morrona Pisa illustrata To. I. p.* 221. *L.*

unsere liebe Frau mit dem Götterkinde im rechten Arm darstellen. Sie sind zwar roh, beurkunden aber doch die Fortsetzung gerade dieser Schule bis auf Giunta [16]. Diesem hat Tempesta in den letzten Jahren ein schönes Lob ertheilt; und er verdiente es gleich im Anfange der Geschichte. Die Vaterstadt hat kein ihm unbestreitbar beizulegendes Gemälde, einen Gekreuzigten ausgenommen mit seinem Namen, welcher unter seine ersten Werke gezählt wird, und im dritt n Bande der *Pisa illustrata* gestochen ist. Bessere lieferte er in Assisi, wohin ihn um's Jahr 1230 der Franciscanergeneral Elias von Cortona berief. Von daher haben wir auch Kunde von seiner Erziehung, welche Pater Angioli, der Geschichtschreiber jener Basilika, mit den Worten berührt: *Juncta Pisanus ruditer a Graecis instructus primus ex Italis* (er meint wol die berühmteren) *artem apprehendit circa an. sal.* 1210. In der Engelkirche ist das am besten erhaltene Bild dieses Künstlers, ein Gekreuzigter auf einem hölzernen Kreuze, zu den Seiten und oben unsere liebe Frau und zwei andere halbe Figuren, unten eine verstümmelte Aufschrift, die ich an Ort und Stelle gesehen und hier völlig ergänzt mittheile:

IuNTA PISANUS
JunTINI ME Fecit.

Ich ergänze *Juntini*, weil Morrona (B. 2. S. 127.) angiebt, auf den Pergamenhandschriften von Pisa finde sich ein Giunta di Giuntino, welchen ich mit Hülfe der Assisischen Inschrift für den fraglichen Maler halte [17]. Die Figuren sind beträchtlich kleiner, als im Leben; die Zeichnung ist trokken, die Finger übermässig lang; *vitia*, könnte man auch hier sagen, *non hominum*, *sed temporum*. Doch ist ein Studium des Nackten, ein Ausdruck des Schmerzes in den Köpfen, im

16) Ueber *Giunta da Pis. Kunst. Bl. z. Morg. B. No.* 29 *Merz* 1827. Wir empfehlen den Freunden der Kunstgeschichte die in diesem Jahrgange in mehrern Blättern vertheilten Abhandlungen über die Anfänge italienischer Kunst. Es haben diese Abhandlungen ein um so grösseres Gewicht, da solche von mehrern ausgezeichneten Kennern verfasst sind, welche diese gründlichen Kenntnisse nicht etwa blos aus Urkunden und literarischen Quellen zusammentrugen, sondern durch eigne Anschauung der Kunstwerke selbst gewannen. Q.

17) Doch s. *Rumohr's Ital. Forschungen Th. I. S.* 343. und *Schorns Kunstblatt Jahrg.* 1827. *No.* 26. *W.*

Wurf der Gewänder darin, welcher die Behandlung der gleichzeitigen Griechen weit übertrifft; der Farbenauftrag ist stark, wiewol im Fleisch etwas bronzartig, die Vertheilung mannichfaltig wechselnd, das Helldunkel doch schon etwas kunstreich, das Ganze nicht unter, wenn nicht gleich, den Gekreuzigten mit ähnlichen halben Figuren umher, welche man dem Cimabue zuschreibt. Giunta hatte in Assisi noch einen, jetzt verlorenen, Gekreuzigten gemalt, worauf er das Bildnis des Bruder Elias angebracht hatte, mit der Unterschrift: *F. Helias fecit fieri. Jesu Christe pie miserere precantis Heliae. Juncta Pisanus me pinxit an. d.* 1236. *Indit. IX.* Wading in seinen Jahrbüchern des Franciscanerordens beim genannten Jahre hat sie erhalten und nennt dies Bild *affabre pictum.* Giunta's Wandgemälde waren in der obern Franciscanerkirche und, nach Vasari, hatte er dabei einige Griechen zu Gehülfen. Auf der Porkirche und den angrenzenden Kapellen befinden sich noch einige Bruststücke und historische Darstellungen, darunter die in der *Etruria pittrice* angeführte Kreuzigung des H. Petrus Man hält diese Gemälde für hier und da unverständig ausgebessert; und dies mag ihre Zeichnung entschuldigen, die wol an mehrern Stellen verderbt seyn mag; indess lassen sich die matten Tinten nicht abläugnen. Mit Cimabue verglichen, der ungefähr 40 Jahre später malte, zeigen sie wol, dass Giunta hierin noch nicht stark genug war. Vielleicht hätt' er sich darin vervollkommet: aber nach 1236 findet man keine Kunde mehr von ihm, und so mag er denn ausser dem Vaterlande, noch nicht gar alt, gestorben seyn. Darauf führt mich, dass Giunta di Giuntino in Pisaner Pergamenhandschriften in den ersten Jahrzehenden des Jahrhunderts und weiter nicht erwähnt wird; und dass Cimabue um's Jahr 1265, eh er nach Assisi ging, nach Pisa geholt wurde, um das Gemälde und Bildnis [18]) des H. Franciscus von Pisa zu fertigen. Dies hätte wol Giunta eher gefertigt,

18) Lanzi nimmt das in ältern Schriften vorkommende Wort *ritratto* in einem zu engen Sinne und versteht darunter Abbild, was sehr oft nicht Statt finden kann Auch Bildnisse aus der Phantasie, Charakterbilder Verstorbener, welche man nicht mehr abbilden konnte, können Bildnisse, *ritratti*, genannt, und müssen oft darunter verstanden werden. *Q.*

wenn er von dort, wo er den heiligen Vater gesehen, und vielleicht gemalt hatte[19]), in seine Vaterstadt zurückgekehrt wäre.

Von dieser Schule soll in jenen ersten Zeiten die Kunst in Toscana fortgepflanzt worden seyn; obwol man nicht vergessen darf, dass dort, wie im übrigen Italien, Miniaturmaler waren, welche von selbst die Kunst von kleinen Arbeiten auf grosse übertrugen, und sich, wie, laut dem Bologner Franco, Andere für Wand- und andere Gemälde bestimmten. Wie dem auch sei, Siena hatte damals seinen Guido, welcher von 1221, wie man in dieser Schule sehen wird, keineswegs etwa im Geschmack der Griechen, malte[20]). Lucca hatte im Jahre 1235 einen Bonaventura Berlingieri, von welchem im Schloss Guiglia, unweit Modena, ein heil. Franciscus, als ein in damaliger Zeit höchst bedeutendes Gemälde erwähnt wird[21]). Im Jahre 1288 hatte es noch einen Maler, den man aus einem Gekreuzigten in S. Cerbone, unfern der Stadt, kennen lernt, mit der Umschrift: *Deodatus filius Orlandi de Luca me pinxit A. D* 1288. Aus Arezzo war Margaritone, ein Schüler und Anhänger der Griechen, der, allen Spuren nach, mehrere Jahre vor Cimabue geboren seyn muss. Er malte auf Leinwand und war, nach Vasari's Ausspruch, der Erste, welcher ein Mittel erfand, die Bilder dauerhafter zu machen und vor Rissen zu bewahren. Er zog Leinwand über die Tafeln mit einem Leim aus Pergamenschnitzen, und überzog sie, eh er darauf malte, ganz mit Gyps. Er machte Diademe und andere Schmucke aus Gyps, erfand die Kunst Kügelchen aufzusetzen, Gold in Blättchen aufzutragen und glänzend zu machen. Einige Gekreuzigte von ihm sind noch in Arezzo, einer zu S. Croce in Florenz neben einem

19) In der Sacristei der Engelkirche ist das älteste Bild des Franciscus auf der Tafel, welche dem Heil. bis an seinen Tod zum Bette diente, wie die Inschrift zeigt Man hält es dort für die Arbeit eines Griechischen Malers vor Giunta. *L.*

20) Ueber diesen Künstler die wichtigen Bemerkungen im *Kunstblatte zum Morgenblatt vom Jahr* 1827. 11. *Juni No.* 47. In dieser gründl. Abhandlung wird bewiesen, dass dies Madonnen-Bild übermalt ist. *Q.*

21) S *Bettinelli risorgimento d' Italia negli studj, nelle arti, ne' costumi, dopo il mille. p.* 192. *L.*

andern von Cimabue; beide von altem Styl, nicht so verdienstlos, dass Margaritone, obwol roher, nicht auch Maler genannt werden könnte, wenn man Cimabue so nennt.

Zu der Zeit, als die benachbarten Städte schon einige Schritte zum neuen Style gethan hatten, hatte Florenz, wenn wir Vasari und seinen Anhängern glauben wollen, noch keine Maler; ausser dass nach 1250 „von dem, welcher die Stadt regierte, einige griechische Maler nach Florenz berufen wurden, lediglich um die mehr verlorene, als verirrte Malerei in Florenz wieder einzuführen.“ Dieser Behauptung aber stelle ich Lami's bereits angeführte Abhandlung entgegen. Lami nämlich bemerkt, dass im Kapitelarchiv eines Malers Bartolommeo gedacht wird, der 1236 arbeitete, und dass die Verkündigung, welche in der Servitenkirche sehr verehrt wird, um jene Zeit gemalt ward. Das Bild ist hier und da im Gewand übermalt, hat doch aber noch genug von erster Hand, und ist für jene Zeit merkwürdig. Lami's Werk war, als meine Geschichte zuerst erschien, noch nicht heraus; mithin konnte ich nur die Meinung derer bestreiten, welche dies Bild dem Cavallini, einem Schüler des Giotto, zuschreiben. Ich erwog nämlich, dass Cavallini's Styl weit moderner ist, wie viel andere Werke von ihm beweisen, die ich in Assisi und Florenz gesehen; welche Stylverschiedenheit mir auch mehrere befragte Künstler, unter andern Pacini, zugaben, welcher die Verkündigung copirt hatte. Ferner wies ich die Schriftzeichen in einem Buche *Ecce Virgo concipiet etc.* nach, welche mit andern des dreizehnten Jahrhunderts übereinkommen, und nicht soviel überflüssige Linien haben, wie die deutsche, gewöhnlich gothisch genannte Schrift, welche Cavallini und die andern Jünger Giotto's brauchten. Ich freue mich, dass meiner Ansicht durch Lami nun gleichsam ein Siegel aufgedrückt worden ist; und es ist mir wahrscheinlich, dass der von ihm angezogene Bartolommeo derselbe ist, welchen die Nachrichten über jene Kirche uns für den Maler der Verkündigung um's Jahr 1250 angeben. Dieselben Ordensbrüder bewahren in ihrer Sammlung alter Gemälde, welche der ehemalige General P. Adami herausgab, eine Magdalena, welche, nach Zeichnung und Schrift, ebenfalls ein Werk des 13. Jahrhunderts scheint. Auch könnte ich andere gleichzeitige

anführen, welche noch in ihrem Kapitel und an andern Orten der Stadt vorhanden sind.

Nach dieser und andern Nachrichten von alten Malern, wie sie hier und da in diesem Werke vorkommen, kehre ich wieder zu Vasari und die gegen ihn erhobenen Klagen. Seine Verteidigung ist in einer Bemerkung Bottari's gegen das Ende der Lebensbeschreibung Margaritone's zu lesen und aus Baldinucci genommen. „Dieser behauptet einer von ihm gemachten Bemerkung gemäss, fast jede Stadt habe einen Maler gehabt; nur seien alle so ungeschickt und roh wie dieser Margaritone gewesen, dass sie in Vergleich mit Cimabue nicht für Maler gelten können.“ Die von mir bisher angeführten Denkmäler lassen mich dieser Behauptung nicht beitreten; ja Bottari selbst gestattet es nicht; denn in einer andern Bemerkung zum Leben Cimabue's sagt er: er war der Erste, der sich von der Griechischen Manier entfernte, wenigstens mehr, als die andern. Wenn nun aber auch andere, wie Guido, Bonaventura, Giunta, sich davon entfernt hatten, warum erwähnte sie denn Vasari nicht früher? Gaben sie nicht dem Cimabue das Beispiel, einen neuen Weg einzuschlagen? Waren sie in der Malerei nicht, was beide Guidi in der Dichtkunst, die, wie auch Dante sie stelle, doch unter den Ersten in der Geschichte unserer Dichter genennt werden? Besser hätte also Vasari gethan, wenn er dem Plinius nachgeahmt hätte, welcher mit dem Korinther Ardices und dem Sicyonier Telephanes, rohen Zeichnern, anfing, hierauf genau die Erfindung des Korinthers Kleophas berichtete, der die Zeichnungen mit gepülverter gebrannter Thonerde färbte; dann die des Atheners Eumarus, der zuerst Alter und Geschlechter unterschied. Er setzte den Kleonier Cimon hinzu, von welchem die verschiedenen Bewegungen der Köpfe und die Nachahmung des Wahren selbst in den Fingergliedern und den Falten der Gewänder herrühren. Daher auch Aelian, welcher ihn Konon nennt (V. H. 8, 8.), von ihm sagt, er habe die Malerei in Windeln und als Säugling gefunden und durch seinen Verstand vervollkommnet. So zeigt sich in der alten Geschichte, welches Verdienst jede Stadt und jeder Künstler hat; und so soll man, meine ich, auch in der neuern verfahren. Soviel über diese Be-

hauptung, worüber soviel geklagt und wol auch gestritten worden ist!

Man kann mithin nicht zugeben, dass Florenz nicht die ohne Vergleich um die Malerei verdienteste Stadt, und Cimabue nicht ein Name sei, der eine bessere Periode bezeichne, was auch Guglielmo della Valle[22]) sagen mag. Die vor ihm von mir genannten Maler hatten wenig Einfluss; ihre Schulen, die Sienische ausgenommen, erschlafften, zerstreuten sich nach und nach, oder vereinten sich mit der Florentiner. Diese erhob sich in kurzer Zeit über alle andere und hat immerfort in edlen, bis auf unsere Zeiten ununterbrochenen Geschlechtsfolgen geblüht. Fangen wir mit ihren Fürsten an!

Johann Cimabue von edler Abkunft[23]) war Baukünstler und Maler. Dass er Giunta's Schüler gewesen, hat man in unsern Tagen blos darum gemuthmasst, weil die Griechen weniger davon verstanden, als die Italiener. Zunächst aber müsste wol bewiesen werden, dass Meister und Schüler an Einem Orte zusammengelebt; was nach Obigem schwer seyn möchte[24]). Der Geschichte zufolge lernte er die Kunst von jenen Griechen, die nach Florenz berufen wurden und, laut Vasari, in der Kirche Maria novella malten. Er irrt aber,

22) Neben vielen Aufklärungen über die Geschichte unserer alten Malerei, welche ich benützt habe und benützen werde, hat er sich doch auch manches in der Hitze des Streites gegen Cimabue entgehen lassen, was ich nicht billigen kann. Wenn z. B. Vasari sagt, er habe die Kunst viel weiter gebracht, so versichert er, es habe damit nicht viel auf sich, und nachdem er die Gemälde Cimabue's zergliedert, habe er mehr Unbeholfenheit darin gesehen, als in Giunta von Pisa, Guido von Siena, F. Jacopo von Turrita u. s. w. Bd. I. S. 235. Von den zwei letztern wird anderswo die Rede seyn. Den erstern anlangend, widerspricht sich wol der Vf. vier Seiten später, wo er über eine Stelle des Aretiner Geschichtschreibers über einige Gemälde Cimabue's in der Unterkirche des H. Franciscus zu Assisi sagte, er habe, seines Bedünkens, Giunta von Pisa übertroffen. Wohl zu merken, war dies die erste, oder doch eine der ersten Arbeiten Giunta's in Assisi. Also war er, als er nach Assisi kam, ein besserer Künstler, als Giunta. Und wie wurde er denn nun in der Oberkirche und in Assisi und anderswo ein so schlechter Maler, und unbeholfener, als Giunta selbst? *L.*

23) S. *Baldinucci B.* 1. *S.* 17. *nach der Flor. Ausg. v.* 1767, wo es heisst, *die Cimabui hätten auch Gualtieri geheissen L. Vgl. Schorns Kunstblatt Jahrg.* 1827. *No.* 28. 34. *f.* 38. 48. *W.*

24) S. jedoch *Baldinucci veglia p.* 87. *L.*

wenn er ihn in der Kapelle der Gondi arbeiten lässt, welche samt der Kirche ein Jahrhundert später erbaut ward; es sollte vielmehr heissen, in einer andern Kapelle unter der Kirche, wo jene griechischen Gemälde übertüncht und dafür andere eines Malers aus dem dreizehnten Jahrhundert dahin gebracht wurden[25]. Vor nicht gar langer Zeit fiel ein Theil des neuen Anwurfs ab, und kamen einige sehr rohe Figuren jener Griechen wieder zum Vorschein[26]. Cimabue scheint ihnen in seinen ersten Jahren gefolgt zu seyn; vielleicht malte er damals den H. Franciscus und die kleinern Gemälde um ihn in der Kirche zum heil. Kreuze. Allein dies Gemälde ist, wenn ich nicht irre, obwol man es dem Cimabue zuschreibt, von einem unbekannten Maler; wenigstens hat es weder Manier, noch Farbe selbst der Jugendwerke Cimabue's. So verhält es sich mit der H. Cäcilia, und ihren Martyrgeschichten, welche aus der Kirche der Heiligen in die Stephanskirche überging; ein weit besseres Gemälde, als der Heil. Franciscus!

Wie dem auch sei, Johann überstand, wie andere Italiener seiner Zeit, die Griechische Bildung, welche eigentlich wol nur forterbende leidige Wiederholung des vorgängigen Meisters war, ohne allen anderweitigen Fortschritt. Er befragte die Natur, verbesserte das Gradlinige in der Zeichnung, belebte die Köpfe, faltete die Gewänder, stellte die Figuren

25) In der Vorrede zur Sienischen Ausgabe des Vasari S. 17 heisst es: „Dem Giunta und den übrigen Pisanern, als Häuptern der Schule, ward die erste und Hauptleitung der Ausmalung der Franciscanerkirche übertragen; und Zöglinge ihrer Schule, oder ihr zugethan waren Cimabue und Giotto, welche dort manche wichtige Arbeiten lieferten.“ Giunta war Director seiner Gehülfen, so lange er da war; und mag er auch nach 1236 noch da gewesen seyn; wie kann man ihn aber in Assisi glauben, bis Cimabue, der 1240 geboren ward und um 1265 nach Assisi ging, von ihm unterwiesen werden konnte, ihm helfen, ihm nachfolgen? Wie viel mehr noch widerspricht sich dies bei Giotto, der viele Jahre später nach Assisi berufen ward! *L.*

26) Gegen das Vorurtheil einiger Italiener, alles Rohe unter den Ital. Alterthümern, wie hier dies beispiellos rohe Gepinsel in einer Kapelle der Gewölbe unter der Kirche St. Maria Novelle zu Florenz, ohne alle Gründe, sei es der Analogie, oder der Urkunde, für Griechische Arbeit zu erklären, blos um den Griechen nichts, oder doch so wenig, als möglich zu verdanken, hat, mit Bezug auf diese Stelle, *Rumohr* in den *Italienischen Forschungen (Berlin und Stettin* 1827. 2. *Bde.* 8.) *Th.* 1. *S.* 327 *ff.* misbilligend gehandelt. *W.*

kunstmässiger, als die Griechen. Für das Anmuthige hatte er kein Talent: seine Madonnen sind nicht schön, seine Engel sehen auf einem und demselben Gemälde einander gleich. Wild, wie die Zeit, worin er lebte, war er in Charakterköpfen, besonders alten, sehr glücklich, und prägte ihnen etwas Starkes und Erhabenes auf, das die Neuern nicht überbieten gekonnt haben. Gross und weitumgreifend mächtig in Ideen gab er Muster grosser Geschichtsbilder und stellte sie in grossen Verhältnissen dar. Die zwei Madonnen auf grossen Tafeln zu Florenz, eine in der Dominicanerkirche, mit einigen Heiligenbrustbildern am Unterbau des Altarbildes [27]), die andere in S. Trinità [28]), mit den so grossartigen Prophetenbildnissen, geben keinen solchen Begriff von seinem Style, wie die Wandgemälde in der obern Kirche zu Assisi, wo er für jene Zeiten bewundernswürdig erscheint. In den Geschichten aus dem alten und neuen Testamente, die noch übrig sind — denn nicht wenige davon hat die Zeit vernichtet, oder doch verderbt [29]) — erscheint er als ein roher Ennius, der in den Umrissen Römischer Epik doch Geistesblitze hat, die einem Virgil nicht misfallen können. Mehr wird er auch von Vasari bewundert in den Deckengemälden; und verdientermassen. Sie behaupten sich noch immer auf ziemlicher Höhe; und wiewol in einigen Christus- und Madonnenfiguren besonders noch viel Griechische Manier ist, so ist doch in den Evangelisten und Lehrern, welche auf Lehrstühlen die Franciscaner unterrichten, etwas Neues in Erfindung und Anordnung, was Andere nicht erreicht zu haben scheinen. Die Färbung ist kräftig; die Verhältnisse nach Maasgabe der Ferne kolossal und nicht übel gehalten: kurz, die Malerei scheint hier zuerst zu wagen, was kaum die Mosaik sich erlaubte. Dies alles aber sind doch wol Fortschritte des menschlichen Geistes, die man in einer Geschichte nicht übersehen, Verdienste, die man an dem Florentiner Maler nicht verschweigen kann, wenn man ihn mit den Pisanern, oder Sienern vergleichen will.

27) Dies Madonnenbild ist in St. Maria novella zu Florenz. Q.

28) Jetzt in der Gallerie der Akad. zu Florenz bei St. Marco. L.

29) Es möchte schwer zu bestimmen seyn, welche Malereien zu Assisi mit Gewissheit dem Cimabue zuzuschreiben seien. Q.

Auch begreife ich nicht, wie nach Vasari, der das Deckengemälde dem Cimabue zuschreibt, und nach einer fünfhundertjährigen Ueberlieferung, die es ihm zusichert, P. della Valle dasselbe Giotto, einem so viel feinern Maler, beilegen konnte. Wol hat er dem Cimabue diesen und jenen Maler derselben Zeit vorziehen wollen, weil sie minder grässliche Augen, oder besser geformte Nasen malten; dies sind aber, meines Erachtens, Kleinigkeiten, welche Cimabue wol nicht von der Stelle vertreiben können, die er in den Augen der Unbefangenen einnimmt[30]). Wenn er übrigens schreibt, dass es mit seinen Mustern für die Florentiner Schule nicht soviel auf sich habe, so klingt das wol hart von Einem, der so viele und so alte Schriftsteller über diese Stadt gelesen, die ihn sämmtlich preisen, und der gesehen hat, was die Florentiner Maler vor ihm geliefert, und wie weit er sie übertroffen.

War Cimabue[31]) der Michelangelo jener Zeit, so

30) Zu den für Cimabue günstigen Zeugnissen ist noch ein sehr gewichtiges aus der vor einigen Jahren vom Abt Morelli herausgegebenen Handschr gekommen. Es heisst da, dass Cimabue zu Padua in der Karmeliter-Kirche gearbeitet, die nachher abbrannte; dass aber ein Johanniskopf, auf Holz von ihm gemalt, gerettet und in dem Hause Alessandro Capella's aufbewahrt worden. Würde wol ein Maler, mit dem es wenig auf sich hätte, nach Padua berufen worden seyn? Würde man seine Ueberbleibsel so hoch gehalten haben? Konnte er in einer von Vasari so fern liegenden Zeit so geachtet werden, deren Kunst man gern Cimabue's Ruf zuschreiben möchte? Andere Beweise sehe man in der Verteidigung Vasari's in dem dritten Zeitraum dieses ersten Buchs und halte sich doch jeder Geschichtschreiber rein von System- und Parteisucht. *L.*

31) Alle Bewegung, alles Streben und Widerstreben ist allmälig, und wenn uns etwas überrascht, so ist es kein Sprung in den Begebenheiten, sondern ein Ereigniss, dessen leises Nahen und Vorbereiten wir nur nicht beobachtet haben. Und so steht jeder grosse Mann mit Vorzeit und Nachwelt immer in enger Verbindung und erweckt dadurch Staunen, dass in ihm und durch ihn zum klaren Bewusstseyn gebracht und ausgesprochen wird, was dunkel viele ahneten und im Laufe von Jahrhunderten reifte.

So trägt Cimabue noch das Gepräge der alten, ausgelebten Byzantinischen Schule an sich; aber aus diesen erstarrten Kunstgebilden blickt schon ein neuerwachendes Leben mit Geisteraugen hervor, und daher haben seine Gebilde etwas Wundersames, Unheimliches und doch Anziehendes. Es ist der Zwiespalt und Kampf todter, starrer Formen und eines Ausdrucks von Seele in diesen Bildern; und sehr bezeichnend sagen die Italiener von solchen Werken, dass sie et-

war Giotto di Bordone ihr Raffael[32]. Die Malerei verschönte sich unter seinen Händen so, dass weder seine Schüler, noch andere bis auf Masaccio ihn übertrafen, oder ihm gleichkamen, wenigstens an Anmuth[33]. Giotto war auf dem Lande geboren, und Hirt; aber er war auch ein geborener Maler, und zeichnete bald dies, bald jenes aus seinem Kopfe. Ein Schäfchen, das er auf eine Steinplatte nach der Natur gezeichnet hatte, zog Cimabue, der zufällig in der Gegend war, an; er bat sich ihn vom Vater aus und nahm ihn mit sich nach Florenz, um ihn zu bilden; überzeugt, dass er in ihm eine neue Zierde der Malerei erziehen werde. Anfangs ahmte er seinem Meister nach; bald aber überflügelte er ihn. Eine Verkündigung von ihm bei den Vätern der Abtei ist eines seiner ersten Werke. Der Styl ist noch trocken; aber es ist eine Anmuth, und ein Fleiss darin, welcher schon die nachherigen Fortschritte verkündigt. Die Symmetrie wurde durch ihn richtiger, die Zeichnung sanfter, die Färbung weicher; die spitzigen Hände und spiessigen Füsse, die schüchternen Augen, die noch griechischen Geschmack verriethen, Alles wurde regelmässiger.

Von diesem Uebergange lässt sich freilich kein Grund angeben, wie bei Malern, die uns näher stehen; aber geben muss es einen, nicht bloss in dem Geiste des Künstlers, der fast göttlich war, sondern auch in manchen andern Fördernissen. Man braucht ihn nicht nach Pisa in die Schule zu schicken, wie geschehen ist; die Geschichte sagt nichts davon, und ein Geschichtschreiber soll nicht rathen. Noch weit weniger braucht man ihn bei F. Jacopo von Turrita in die Lehre, und ihm dort Memmi und Lorenzetti zu Mitschülern zu geben, von welchen man ja nicht weiss, ob sie in Rom waren, als F. Jacopo seinen besten Styl hatte. Aber della Valle

was Schreckendes (*terribile*) hätten, ohne damit einen tadelnden Sinn zu verbinden.

Cimabue's Werke sind als die Uebergangspuncte einer alten in eine neuere Zeit und Giotto erst als das ausgeborne Kind der Zeit zu betrachten. Q.

32) Beide Vergleiche sind sehr gewagt. Q.

33) Kräftig, ja grossartig, nicht aber anmuthig scheinen mir Giotto's Werke. Q.

sicht in Giotto's erstem Gemälde zu Assisi Giunta's Manier und Hand (*Vorrede zu Vas. S.* 17.) und in Giotto's Gemälden in der Kreuzkirche zu Florenz, über welche er hundertmal nachgedacht, findet er F. Jacopo, und Grund zu vermuthen, dass dieser den Giotto unterrichtet (B. 2. S. 78). Wer von einem System befangen ist, sieht und vermuthet oft mehr, als Andre. So wollte auch Baldinucci einen Duccio von Siena, einen Vital von Bologna, und mehrere, wie wir sehen werden, in Giotto's Schule ziehen. Auch er führte eine Aehnlichkeit des Styls an, die in der That weder ich, noch Andere finden können. Wenn ich nun Baldinucci nicht folge, werde ich dem beistimmen, der ihm nachahmt? Um so mehr, da es hier keinen Vitale, oder einen andern mittelmässigen, der Geschichte fast unbekannten Maler gilt, sondern Giotto. Brauchte denn ein so grosser, in nicht allzu blödsichtiger Zeit geborner Genius, nachdem Cimabue besonders in der Färbung ihn angeleitet hatte, sich in Giunta zu spiegeln, oder Fra Mino zu hören, um seinen Meister zu übertreffen? Wozu stört man denn die Zeitfolge, thut der Geschichte Gewalt an, und widerlegt die Ueberlieferung von Giotto's ursprünglicher Schule, um nur seinen neuen Styl darzuthun?

Mir scheint, wie der grosse Michelangelo seinen Meister Ghirlandajo in der Malerei durch Modelliren und Studium des Alten, so auch Giotto den seinen gar bald übertroffen zu haben. Wenigstens weiss man, dass er auch Bildhauer war, und seine Modelle sich bis auf Lorenzo Ghiberti's Zeit erhielten. Auch fehlten ihm nicht gute Muster. Gab es doch in Florenz alte Marmorarbeiten, die noch heute am Dom zu sehen sind, der römischen zu geschweigen; und ihr Werth war schon durch Niccola und Gio. von Pisa ausgemittelt, so dass sie folglich Giotto nicht unbekannt bleiben konnten, dem die Natur so viel Sinn für das Gute und Schöne verliehen hatte. Sieht man von ihm manche männliche Köpfe, manche von den hagern gleichzeitigen so ganz verschiedene gediegene Formen, seinen Geschmack für seltenen, natürlichen und grossartigen Faltenwurf, seine Stellungen, welche, nach dem Beispiel der Alten, sittige und anständige Haltung athmen, so kann man kaum zweifeln, dass er viel aus den alten Marmor-

arbeiten lernte. Ja auch seine Mängel bestätigen dies. Der Vf. des *Wegweisers nach Bologna* findet in ihm eine Manier, die ein standbildartiges Schönes hat, zum Unterschied von seinen gleichzeitigen ausländischen Künstlern. Diese Ausstellung aber trifft, wie wir bei der Römischen Schule sehen werden, meist Maler, welche nach Marmorbildern zeichnen. Man wird vielleicht sagen: darin kamen ihm die Bildwerke der beiden Pisaner zu Statten; um so mehr, da Baldinucci zwischen seinem und Giovanni's Styl viel Aehnlichkeit findet, und auch Andere kreisige Zusammenstellungen, Gegengewicht und Mantelwurf bemerkt haben, welche an Basreliefs der ersten Pisaner Schule erinnern. Nun will ich nicht eben läugnen, dass er auch diese benützt habe; vielleicht aber so, wie Raffael den Michelangelo, der ihm Vorgänger in Nachahmung des Alten war. Auch wende man mir nicht ein, die Trockenheit der Zeichnung, der Kunstgriff, die Beine unter langen Kleidern zu verbergen, die Unvollkommenheit der Extremitäten, und andere Fehler dieser Art verriethen Pisaner, nicht Attischen Ursprung. Dies bewiese doch nur, dass er, nachdem er sich einen Styl, worin er Meister war, gebildet, sich nicht bemühte, ihn weiter zu vervollkommnen, ja es, bei der Menge der Arbeiten, die er leitete, nicht einmal konnte. Dass er aber ohne Nachahmung der Alten in kurzer Zeit sich so hoch geschwungen hätte, dass selbst Buonarroti ihn bewunderte (*Vasari B. I.* S. 322.), kann ich nicht glauben.

Seine ersten Bilder aus dem Leben Franciscus von Assisi[34]), neben den Gemälden seines Meisters, beweisen, wie weit er ihm vorausgegangen. Im Fortgange der Arbeit wird Alles correcter, und am Ende gewinnt er eine Zeichnung, die in den Gesichtern schon mehr Abwechselung hat, die Extremitäten sind besser, die Bildnisse lebendiger, die Bewegungen sinnreicher, die Landschaft natürlicher. Mehr vielleicht, als

34) In Baron *Rumohrs Italienischen Forschungen* 2. *Thl.* S. 65 und folgende wird gezweifelt, dass die Malereien in der obern Kirche zu Assisi von Giotto sind und solche für Arbeiten des Parri di Spinello gehalten. Wohl aber erkennt Baron Rumohr die in der untern Kirche im Kreuzgewölbe über dem Grabe des heiligen Franciscus von Assisi befindlichen Malereien für wahrscheinliche Werke des Giotto an. *Q.*

Andres, überraschen den sorgfältigen Beschauer Compositionen, in welchen die Kunst nicht nur sich selbst übertraf, sondern zuweilen gar unübertrefflich schien. Er bemühte sich, viele Bilder mehr und mehr durch Gebäude zu heben, durch Roth, Blau, Gelb, womit man damals die Häuser tünchte, oft durch ein glänzendes Weiss, wie Parischer Marmor. Unter die besten Arbeiten dieser Art gehört das Bild eines Durstigen, von einem Ausdruck, den kaum Raffael's Pinsel mehr beleben könnte. Eben so ausgesucht sind seine Arbeiten in der untern Kirche, vielleicht das Beste, was man von ihm hat, obwol auch in Ravenna, Padua, Rom, Florenz, Pisa sich manches vorfindet. Das Geistreichste ist es gewiss; denn er hat da den Heiligen, welcher das Laster meidet und der Tugend folgt, in dichterischen Bildern dargestellt, und, wie mir scheint, zuerst ein Muster symbolischer Malerei gegeben, wie sie nachher seinen besten Schülern so gewöhnlich war.

Seine übrigen Werke in mehrern Städten bewegen sich immer in der evangelischen Geschichte und wiederholen sich fast auf gleiche Weise an mehrern Orten; sie gefallen da am meisten, wo die Verhältnisse der Figuren kleiner sind. Sehr anmuthige und höchst vollendete Miniaturen scheinen die kleinen Gemälde in der Sacristei des Vaticans mit Thaten des heil. Petrus und Paulus, wie andern Figuren unserer lieben Frau und mehrerer Heiligen; dann die zu S. Croce in Florenz, alles theils evangelische Geschichten, theils aus dem Leben Franciscus genommen. Die Bildnismalerei scheint mit ihm entstanden zu seyn, von dem wir die wahren Bildnisse Dante's[35]), Brunetto Latini's und Corso Donati's haben. Vor ihm hatten sich Andere darin versucht[36]); doch war es, nach Vasari, keinem gelungen. Auch die Mosaik gewann durch ihn. Eine Musivarbeit von ihm ist im Schiffe des H. Petrus in der Halle der Basilica; sie ist aber so ausgebessert, dass sie jetzt eine ganz andere Zeichnung hat und von einem ganz andern Künstler scheint. So soll ebenfalls die wegen der Choralbücher jenes Jahrhunderts so geschätzte Miniaturmalerei durch

35) In S. Maria del Fiore zu Florenz. *Q.*

36) Unter den ältesten Versuchen in der Bildnismalerei ist das Bild des Fra Elia, welches Lanzi selbst früher anführte. *Q.*

ihn gewonnen haben[37]). Die Baukunst ganz gewiss: das wundernswerthe Glockenhaus des Florenzer Doms ist von Giotto[38]).

Baldinucci hat Alles, was sich über Cimabue's und Giotto's Schüler vorfindet, gesammelt und behauptet, alles Treffliche, was seit 1200 in Bildnerei, Baukunst und Malerei in Italien und in der ganzen Welt geleistet worden, gehe unmittelbar, oder mittelbar von Florenz aus. „Während der Arbeit," sagt er, „ward es mir anschaulich klar, ja mit Händen greifbar, dass meine, von mir immer für unbezweifelt gehaltene und von keinem guten alten Schriftsteller bestrittene Ansicht, diese Künste nämlich seyen von Cimabue und dann von Giotto hergestellt, von ihren Schülern aber durch die ganze Welt verbreitet worden, so wahr sey, dass ich auf den Gedanken kam, man könne sie ja klar durch einen Stammbaum darthun, an welchem man von den Ersten an bis auf die Lebenden augenscheinlich sähe, wie dies zugegangen." Und so gab er denn das erste Stück dieses Stammbaums, wie ich ihn hier dem Leser kurz mittheile, und versprach in jedem andern Bande wieder ein Stück, „welches den Zusammenhang entweder mit dem ersten Stamm, Cimabue, oder mit andern von ihm abgeleiteten, darstellen sollte," welches Versprechen er jedoch mit guter Art zurücknahm. Wir haben demnach nur folgende wenige Zweige:

37) Baldinucci führt ein Buch mit Miniaturen von ihm aus dem A. T. an, welches der Card. Stefaneschi in die Peterssakristei schenkte; wovon er weder eine Urkunde anführt, noch ich Kunde finde. Vielmehr scheint aus einem Nekrolog, wo unter den von Stefaneschi der Basilica gemachten Geschenken Giotto's Gemälde und Musivwerk, und nichts weiter von ihm erwähnt wird, die Schenkung dieses Buchs sich nicht zu bestättigen. S. *Cancellieri de secretariis veteris basilicae vatic. p.* 859. 2464. Man hat ihm einige andere Miniaturen von des heil. Georgs Märtyrthum und Wundern in einer andern Handschr. zugeschrieben, aber auch davon ist keine Urkunde vorhanden. Sie konnten wol auch von Simone von Siena seyn, der anderemal mit ihm verwechselt worden ist. *L.*

38) Sieh hierüber die Risse und Beschreibungen in der *Descrizione e studj della insigne fabbrica di Sta. Maria del Fiore, Metropolitana, da Bernardo Sansone Sgrilli. Firenze* 1733. *f.* Von diesem sind die Kupfer; die Beschreibung ist von Girolamo Ticciati. Q.

Cimabue

Arnolfo	Gaddo Tafi	Giotto Ugolino	Oderigi
F. Ristoro F. Sisto und F. Giovanni Baukünstler.	Fra Mino Musiv- künstler.	Giov. von Pisa, Bildhauer und Bau- künstler.	Franco v. Bologna Miniaturmaler.

Mit dieser Künstelei jedoch hat er keineswegs das Publicum befriedigt, wie Piacenza bemerkt, welcher die prächtige Turiner Ausgabe Baldinucci's bis auf Franciabigio besorgte und mit nützlichen Anmerkungen und Abhandlungen bereicherte. S. *B. I.* S 131. 202. und *della Valle in der Vorr. zu Vas. S.* 27. *Morrona Pisa illustrata S.* 154., Anderer nicht zu gedenken. Man hat behauptet, der Verf. habe, seinen Stammbaum zu verschönern, auch geschickt den Nachbarn entnommene Zweige eingewebt, welche denn ihre Rechte unaufhörlich geltend machten[39]).

Ich freue mich, in einer Zeit zu schreiben, wo selbst in Florenz Baldinucci's Meinung wenig Anhänger mehr hat. Dies beweiset hinlänglich das schöne Werk *Etruria pittrice*, welches dort erschienen ist und Beifall gefunden hat, eben weil man von frühern Vorurtheilen frei ist. Mithin will ich, nach Geschichte und Vernunft, unparteisam erstens bemerken, dass ich bei Vasari unter so vielen Schülern Cimabue's nur Giotto und Arnolfo di Lapo angeführt finde; worin denn der Geschichtschreiber unläugbar irrt. Denn Lapo und Arnolfo waren nicht ein, sondern zwei verschiedene Bildhauer, Schüler des Niccolò von Pisa, die, schon weiter in der Kunst gefördert, ihm 1266 an der Kanzel des Doms zu Siena halfen; worüber eine ächte Urkunde im Archiv vorhanden ist (*D. Valle Vorr. zu Vas. S.* 36.). So gehört also dieser Zweig Pisa; wenn auch Cimabue nicht einiges Unrecht hätte, weil er dem Arnolfo die Grundsätze der Baukunst gelehrt. Andrea Tafi war Schüler des Griechischen Malers Apollo-

39) Vgl *E. F von Rumohr über die Entwickelung der ältesten Ital. Malerei. Schorns Kunstbl.* 1821. *No.* 7—9. 11. 12. *W.*

nius, und arbeitete mit ihm in S. Giovanni an Musivwerken aus der Schrift, „ohne Kunst," sagt Vasari, „und ohne Zeichnung; weil man aber währender Arbeit Handgriffe lernt, so war das Ende des Werks nicht so schlecht, als der Anfang." Cimabue wird weder bei diesen, noch bei andern Werken genannt, welche Tafi nachher für sich ausführte; und da dieser schon alt war, als Cimabue zu lehren anfing, so sehe ich nicht ein, wie man ihn dessen Schüler, und Zweig dieses Stammes nennen kann. Ich meine vielmehr, er ist, wie Cimabue, aus Griechischer Schule. Gaddo Gaddi, sagt Vasari selbst, war Cimabue's Altersgenoss und vertrauter Freund, wie Tafi's. Aus dieser Freundschaft mochte er manches für seine Musivkunst lernen. Anfangs hatte er Griechische Manier, und verband sie mit Cimabuescher. Nachdem er viel gearbeitet hatte, ging er nach Rom, arbeitete da an der Giebelseite der S. Maria Maggiore, und verbesserte, scheint mir, seinen Styl durch eigenes Nachdenken und Nachahmung alter Musivwerke. Auch malte er, und ich habe in Florenz eine ziemlich verständige Kreuzigung von ihm gesehen. Demnach halte ich Gaddi für einen Nachahmer Cimabue's, doch nur zum Theil, nicht aber für seinen Schüler; denn es scheint mir nicht billig, einen, der einem gleichzeitigen Meister aus Freundschaft, um Rathes, oder auch um Mittheilungen über die Kunst willen naht, sofort dessen Stammbaum einzuverleiben. Von dem Siener Ugolino erzählt Vasari, er habe fest an der Griechischen Manier gehalten, und sich lieber nach Cimabue, als nach Giotto, bilden wollen; doch sagt er nicht geradehin, er sey sein Schüler gewesen, giebt vielmehr an, er sey von einem andern in Siena unterrichtet worden; wovon besser bei jener Schule zu sprechen seyn wird, die ihn den Ihrigen nennt. Auch sehe ich keinen Grund ein, ihr ihn zu entziehen. Bei der Bologneser werden wir auch von Oderigi 40) handeln, welchem Miniaturmaler man gewiss einen andern Meister geben muss, als einen gleichaltrigen Wandmaler, wie Cimabue. Indess bemerke man hier, dass, wenn man es wie Baldinucci machen wollte, in der Geschichte

40) S. *Dante Purg. XI.*

der Malerei nichts gewiss bliebe, und die Schulen der vorzüglichsten Meister in's Unendliche vermehrt werden müssten, wenn man mit den Schülern jedes Künstlers seine Freunde, Bekannten und Zeitgenossen verwechseln wollte, die seine Grundsätze hegten.

Noch seltsamer nimmt sich die Fortpflanzung von den ersten Zweigen des Stammbaums auf die zweiten, und so zu sagen von Cimabue's Söhnen auf seine Enkel, aus. In dieser Folge ist nichts natürlich, alles trockene Künstelei, um von Einem Künstler alle jeder Gattung, und jedes Landes, frühere, gegenwärtige und künftige abzuleiten. F. Sisto und F. Ristoro waren tüchtige Baumeister, die von 1264 an die Brücken della Carraja und di Trinità, ein ausgezeichnetes Werk, herstellten. Cimabue war damals 24 Jahr alt. Von beiden sagt Baldinucci: „vielleicht waren sie Schüler Arnolfo's, oder auch Nachahmer, soviel ihre Werke zeigen.“ Wie kann man aber einem kurz vorher *deutlich* genannten Beweis auf ein Vielleicht gründen? Und auf was für ein Vielleicht obendrein? Ist es denn nicht viel wahrscheinlicher, dass Arnolfo und Cimabue selbst ihnen nachgeahmt haben? Nicht minder unvernünftig ist es, wenn F. Mino von Turrita in diesem Stammbaume als Schüler Tafi's und Nachkömmling Cimabue's erscheint. Mino hatte im Jahr 1225, was Baldinucci nicht angiebt, also 15 Jahre vor Cimabue's Geburt, zu Florenz in Mosaik gearbeitet. Bereits im Alter begann er im Dom von Pisa eine ähnliche Arbeit „in derselben Manier, wie seine frühern“ sagt Vasari, und setzt hinzu, Tafi und Gaddi, jünger und minder angesehen, hätten ihm geholfen. Das Werk blieb *beinahe ganz unvollendet.* Sie waren also kurze Zeit zusammen. Dies angenommen, sehe ich nicht ein, wie Baldinucci sagen konnte: „Vasari scheint zu glauben, Mino habe die Kunst von Andrea Tafi gelernt,“ was vielmehr sich umgekehrt verhält; noch, wie er statt des versprochnen klaren Beweises jetzt ein scheint geben kann, das nur ihm scheint. Um endlich zu zeigen, dass der Bildhauer Gio. Pisano Schüler des Malers Giotto sey, wendet er sich wieder an Vasari, nach dessen Zeugniss Giovanni, nachdem er seine Arbeit im Dom von Arezzo vollendet und in Orvieto gewesen, nach Florenz kam, um das

Gebäude S. Maria del Fiore zu sehen, und Giotto *kennen zu lernen*; und nun erzählt er weiter von zwei Arbeiten, die er in Florenz ausgeführt: erstens einer Madonna zwischen zwei kleinen Engeln über einer Thüre des Doms; dann der kleinen Taufe des Heil Johannes. Dies fiel in das Jahr 1297. Hier tritt nun Baldinucci mit der Bemerkung ein, dass, „wenn man unter den Werken dieses Künstlers zu Florenz das erwähnte Bild der Jungfrau Maria betrachte — man daran eine solche zunehmende Besserung — und soviel von Giotto's Manier sehe, dass kein Zweifel übrig bleibe, er könne sowol durch Nachahmung als Belehrung dieses Meisters, nach so vieljähriger Uebung sein Schüler genannt werden.“ Jeder wache Leser aber wird auch hier keinen *klaren* Beweis der Behauptung, sondern nur eine Menge Schwierigkeiten finden. Jenes Bild nämlich wird mit andern von dem Pisaner in Florenz, ehe er Giotto kannte, gemalten verglichen; und doch war es das erste, welches er dort malte. Giovanni, der fast sechzigjährige Mann, soll Nachahmer des ein und zwanzigjährigen Giotto gewesen seyn, da es doch viel wahrscheinlicher ist, dass Giotto ihm, dem ersten Bildhauer seiner Zeit, nachgeahmt. Man spricht von Lehren, welche dem Giovanni von Giotto ertheilt worden, der kurz darauf nach Rom abging, wo er 1298 nach andern Arbeiten das Musivwerk des Schiffs [41]) fertigte. Am Ende gründet sich das ganze Lehr- und Lernverhältniss auf Eine Figur.

Wie wenig hängt dies zusammen? Welche Wendungen,

41) Dies Schiff stellt dasjenige vor, in welchem sich Christus auf der See bei Sturm befand und ruhig schlief. Es war dies ein Bild in Mosaik an der alten Peterskirche in Rom. Als es der neuerbauten Peterskirche wieder zum Schmucke dienen und über der einen Thüre in der Vorhalle angebracht werden sollte, wurde es sehr ungeschickt von Marcello Provenzale hergestellt, der sich erkühnte Figuren von eigner Erfindung, die Winde vorstellend, hinzuzusetzen; so wie auch die eines Fischers.

Eine treuere, doch vom Styl des Giotto abweichende grosse Zeichnung nach diesem Bilde und nicht, wie die Römischen Wegweiser den Fremden weiss machen, der Originalcarton, befindet sich in der Kirche *della Concezione*, Capucinerkirche, unweit des Palasts Barberini. Da die ächte Navicella des Giotto schon so lange untergegangen ist und sich doch immer noch ihre Verehrung auf den Wogen des Ruhms und der Vergessenheit obenauf erhält, so muss es ein ausserordentliches Werk gewesen seyn. *Q.*

ich möchte sagen, welche Ueberlistungen werden hier gebraucht? Muss man nicht mit Bedauern so viele ehrenwerthe Alte mit Gewalt zu Schülern weit Jüngerer und zuweilen weit Unwürdigerer gemacht sehen? Wie nun? Manche Schriftsteller haben aldinucci als Geschichtschreiber von misslicher Glaubwürdigkeit getadelt, der Nachrichten künstlich verschwiegen, oder entstellt, Vasari grüblerisch ausgelegt habe und mehr bedacht sey, den Leser zu bestechen, als zu belehren. Ich weiss, dass man ihm in seinem Vaterlande widersprochen hat, wie aus seinem Werke *Veglie* erhellt; und dass der Florentiner Gelehrte und Ritter Marini seine Aufrichtigkeit sehr bezweifelte, wie wir bei der Siener Schule beibringen werden. Indessen glaube ich, er schrieb in Zeiten, wo man über den Ursprung der Malerei noch wenig im Klaren war, und verteidigte eine damals in Italien gangbarere Meinung. Er hatte dem Cardinal Leopold von Medici versprochen, sie zu Ehren des Vaterlandes und des mediceischen Hauses unwiderleglich darzuthun, war von diesem unterstützt und angeregt worden, diese Meinung zu verteidigen und die entgegengesetzte zu widerlegen. Da er dem Malvasia [42]), der Vasari sehr arg zusetzte, antworten und beweisen sollte, dass die Siener, Pisaner und die übrigen die Kunst von den Florentinern gelernt, so ersann er ein unhaltbares System, dessen Ungereimtheit er nicht sogleich einsah. Später sah er dies ein, und machte sich, wie Piacenza bemerkt, davon frei. Dergleichen begegnet nicht selten den Erfindern der geistreichsten Systeme.

Nachdem ich nun dies Truggewebe geprüft, kann ich Baldinucci nicht beistimmen, sondern will vielmehr meine Ansicht in zwei Sätzen zusammenfassen. Erstens: nicht alle Förderung der Malerei ging von Florenz aus. Andere haben bereits bemerkt, dass allenthalben sich Spuren des in den schönen Künsten fortschreitenden menschlichen Geistes finden.

42) Man bemerke, dass Malvasia nicht bloss für Bologna, sondern für Italien und Europa stritt. S. 11 des ersten Bandes hat er eine Stelle aus Felibien angeführt, welche beweiset, dass die Zeichnung auch in den rohen Jahrhunderten immer vorhanden und zu Cimabue's Zeit dort eben so gut gewesen sey, als in Italien. *L.*

Ist der Mensch mit dem, was er als Kind erlernt, unzufrieden, so wendet er sich gewöhnlich vom Rohen zum minder Rohen, schreitet dann zum Fleissigen und Bestimmten fort, macht sich von hier aus Bahn zum Grossen und Auserlesenen, und endet mit dem Leichten. So ging es mit der Griechischen Bildhauerei, so mit unserer Malerei. Wie nun Coreggio, um vom Fleissigen zum Grossen überzugehen, nicht zu wissen oder doch wenigstens nicht mit Augen zu sehen brauchte, dass Raffael dies auch gethan, so brauchten auch die Miniaturisten und Maler des 13. und 14. Jahrhunderts nicht zu wissen, wie die Florentiner die Kunst gefördert, sondern bloss einzusehen, dass sie selbst einen trüglichen Weg gewandelt. Schon dies genügte, einen bessern einzuschlagen; unbekannt war er auch nicht mehr, da die Zeichnung bereits durch die Bildhauerei sich gebessert hatte. Wir sahen, wie schon die Pisaner und ihre Schüler den Florentinern vorangingen, und gleichsam als ihre Vorläufer eine neue Zeichnung durch ganz Italien verbreiteten. Es wäre ungerecht, bei der Verbesserung der Malerei die Zeichnung, die einen so wichtigen Theil derselben ausmacht, zu übergehen und anzunehmen, dass sie nichts Merkwürdiges zu ihrer Förderung gethan. Dazu, verdankte ganz Italien seine Fortschritte lediglich Cimabue und Giotto, so wären alle gute Künstler aus Florenz hervorgegangen. Gleichwol finden wir, um das vielleicht ausgezeichneteste Werk jener Zeit zu erwähnen, in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts am Dom zu Orvieto Künstler aus vielen und verschiedenen Orten, welche gewiss nicht eingeladen worden wären, diesen Platz zu schmücken, wenn sie nicht im Rufe guter Meister gestanden hätten [43]). Hätten aber alle Maler bloss auf diese beiden gesehen, so würde jede Manier der ihrer Florentiner Schüler ähnlich seyn. Aber sie ist verschieden, wenn man die alten Gemälde von Pisa, Siena, Venedig, Mailand, Bologna, und Parma betrachtet; es sind andre Ideen, andere Farbenwahl, anderer Geschmack in der Composition. Also ging nicht Alles von Florenz aus.

43) Ein Verzeichniss derselben hat P. della Valle in der Geschichte dieses Tempels. Es ist auch in der Siener Ausgabe des Vasari am Ende des zweiten Bandes abgedruckt. *L.*

Mein zweiter Satz ist folgender: niemand ging damals so weit, und wirkte so sehr durch Beispiel zu Förderung der Kunst, als die Florentiner. Die wetteifernden Städte können sich auch in der ersten Periode der Malerei verdienter Künstler rühmen; ihre Schriftsteller können Giotto's und seiner Schüler Ruf schmälern; die Thatsache aber siegt über alle Wohlredenheit. Giotto war der Vater der neuen Malerei, wie Boccaccio der Vater der neuen Prosa. Nach diesem wurde die Prosa geschickt, jeden Gegenstand gebührlich zu behandeln; und nach jenem konnte auch die Malerei jeden Vorwurf gehörig behandeln. Ein Simon von Siena, ein Stefano von Florenz, ein Pietro Laurati machen die Kunst liebreizender; aber den Uebergang von einem alten zu einem neuen Style verdanken sie und die übrigen Geister dem Giotto Er versuchte ihn in Toscana, und machte als Jüngling schon solche Fortschritte darin, dass man ihn für ein Wunder hielt. Kaum kehrt er von Assisi zurück, als ihn Bonifaz VIII. nach Rom beruft; kaum ist der päpstliche Sitz nach Avignon verlegt, so ladet ihn Clemens V. nach Frankreich ein. Ehe er dahin geht, muss er in Padua verweilen, und als er einige Jahre darauf von da zurückkehrt, wird er wieder dort aufgehalten. Italien war damals an mehrern Orten republicanisch; doch gab es der mächtigen Familien viele, welche hier und da herrschten; und alle suchten ihr Vaterland durch Ausschmückung sich zu gewinnen. Giotto ward vor Allen allenthalben gesucht. Die Polentaner zu Ravenna, die Malatesti zu Rimini, die Estenser zu Ferrara, die Visconti in Mailand, die Scala in Verona, Castruccio in Lucca, und selbst Robert, der König von Neapel, suchten ihn angelegentlich, und hatten ihn einige Zeit in ihren Diensten. Auch Mailand, Urbino, Arezzo, Bologna wollten Werke von ihm, und Pisa, welches in seinem berühmten Friedhofe den besten Künstlern Toscana's eine Ringbahn eröffnete [44]), fast wie Korinth

44) Diese Stätte, welche der Pracht der Pisaner stets Ehre machen wird, würde ein unschätzbares Museum seyn, wenn die dort befindlichen Gemälde von Giotto, Memmi, Stefano, Buffalmacco, Antonio, den beiden Orcagni, Spinella, Laurati oder Laurenti sich gehörig erhalten hätten. Die meisten aber, durch Nässe verderbt, wurden in diesem Jahrhundert, wiewol vorsichtig,

und Delphi (*Plin.* 35, 9), hatte von ihm den Hiob, der so bewundert wird, wiewol er aus seiner ersten Zeit ist. Als Giotto abtrat, erhielten seine Schüler denselben Beifall, wurden um die Wette allerwärts eingeladen und selbst Mitbürgern vorgezogen. Wir finden Cavallini und Capanna in der Römischen Schule; in der Bologner die beiden Faentiner Pace und Ottaviano, und Guglieleno von Forli; in Padua Menabuoi; in Avignon Memmi als Schüler, oder Gehülfen Giotto's; und Spuren der Nachfolger in dieser Schule werden wir durch ganz Italien entdecken. Manche darunter wird uns die Geschichte namentlich aufführen; manche wird ihr Styl kund geben, ohne die vielen andern, welche in jeder Provinz unsern Augen entrückt sind, indem an die Stelle der alten Gemälde neue gesetzt wurden. So war denn Giotto im ganzen vierzehnten Jahrhundert Muster der strebenden Künstler, wie Raffael im sechzehnten, und die Caracci im folgenden; einen vierten Styl, welcher so, wie diese drei, sich in Italien festgesetzt hätte, kenne ich nicht. Auch an andern Orten bildeten sich Manche aus eigener Kraft, waren aber ausser ihrem Vaterlande wenig geschätzt, noch gekannt; nur die Florentiner, darf man behaupten, verbreiteten den neuen Styl allerwärts in Italien. Mithin haben sie um die Wiedererweckung der Malerei, wenn nicht einzig, doch das meiste Verdienst. Dies mein zweiter Satz!

Muthiger geh ich nun wieder an's Werk, nachdem ich über diese Stelle hinweg bin, wo ich oft unter den so widersprechenden Behauptungen meine Feder niedergelegt habe, wohl eingedenk jenes Gesetzes: die Geschichte wage nicht Falsches zu sagen, nicht Wahres zu verschweigen. Indem ich nun wieder auf Florenz komme, nachdem sein Giotto 1336 gestorben, finde ich dort die Zahl der Maler erstaunlich angewachsen, wovon ich bald sichere Belege beibringen werde. Nicht lange nachher, nämlich im Jahr 1349, vereinigten sich die Maler zu einer frommen Gesellschaft, die sich die Gesellschaft des Heil. Lucas nannte, und ihren Sitz anfangs in S. Maria Nuova, nachher in S. Maria Novella hatte. Es war

hergestellt. *L.* — — S. *Carlo Lasinio pitture a fresco del campo santo di Pisa da lui intagliato. Fir.* 1812. *Fol.* *Q.*

nicht die erste Gesellschaft in Italien, wie Baldinucci behauptet; vor 1290 war schon eine in Venedig unter demselben Namen errichtet, wie ihre noch jetzt in S. Sofia aufbewahrten Statuten beweisen. S. Zanetti S. 3. [45]). Aber weder diese, noch die Florentiner, Bologner, oder eine andere ähnliche konnten Zeichnenakademien heissen; es waren bloss Schulen christlicher Frömmigkeit, wie viele Künste sie hatten, und noch haben. Auch bestanden sie nicht bloss aus Malern; zwar behaupteten diese immer die ansehnlichste Stelle, aber es waren doch auch Metall- und Holzarbeiter dabei, an deren Werken die Zeichnung mehr oder weniger Antheil hatte. So sagt Baldinucci von den Florentinern. So waren in der Gesellschaft zu Venedig auch Schreiner, Vergolder und andere niedrigere Pinseler; in der zu Bologna sogar Sattler und Futteralmacher; und sie trennten sich nur durch Zank und Urtheile von den Malern. Jenes rohe Jahrhundert würdigte den Adel der Malerei noch nicht; was jetzt Professor heisst, war damals Meister, was Arbeitsplatz, hiess Laden. Ich habe darum oft gezweifelt, dass die Fortschritte der Kunst unter uns so schnell gewesen, als unter den Griechen; mag die Malerei dort entstanden, oder bald geadelt worden seyn, hier ist ihre Würde erst spät anerkannt worden.

Wollte man von diesem allen dem Ursprunge nachgehen, so würde man ihn in der zu manchen Arbeiten nöthigen Verbindung mehrerer Künste zu suchen haben, wovon ich jetzt um mehrerer Deutlichkeit willen etwas bestimmter sprechen will. Ich habe so eben in der Lucasgesellschaft die Schreiner genannt; denn sowol anderes Hausgeräth, als Schreine, Bänke, ja Kästen wurden erst von Mechanikern gemacht, dann, oft im Laden selbst, von Schmuck- und Figurenkünstlern bemalt: vorzüglich um die Ausstattung der Bräute hineinzulegen [46]). Aus solchem Geräthe wurden viele alte Cabinetgemälde herausgeschnitten und für die Nachwelt aufbewahrt. Die Altarbilder wur-

45) *Ant. M. Zanetti. Della pittura Veneziana e delle opere pubblicate dei veneziani maestri.* 5 *Vol. in* 8. und *Girolamo Zanetti dell origine di alcune arti principali presso i Veneziani. Libri due, Venezia* 1758 *in* 8 sind die beiden wichtigsten Werke über die Venezianische Kunstgeschichte. *Q.*

46) Andr. Tafi malte eben diese besonders zierlich. *Q.*

den im funfzehnten Jahrhundert nicht, wie jetzt, getrennt von ihrer Verzierung, gefertigt. Erst arbeitete man die Altarschreine mit Doppelthüren, auch Gottesschreine, oder Altärlein genannt [47]), aus Holz, die in mehrern Theilen Italiens *Ancone* heissen, und verzierte sie mühsam mit Schnitzwerk [48]). Die Zeichnung dieser *ancone* war nach Art deutscher, oder sogenannter gothischer Baukunst, wie man sie an den Vorderseiten der Kirchen jenes Jahrhunderts sieht. Die ganze Arbeit ist überladen mit Kleinigkeiten, Heiligenschreinchen, Piramidchen, kleinen Bilderblenden; auf der Tafelfläche sind hier und da eine Art Thüren oder Fenster angebracht, mit halbkreisigen, oder Spitzbogen nach der damaligen Mode. Zuweilen hab' ich auch in der Mitte kleine Standbilderchen in halberhabener Arbeit gesehen [49]). Mehrentheils brachte der Maler die Figuren, oder Brustbilder der Heiligen darauf an. Zuweilen wurden ihm auch wol wie kleine Felderchen gelassen, worauf er malte. An den Altärchen ward oft ein stufiger Unterbau angebracht, wo in mehrern Abtheilungen ebenfalls Scenen aus dem Leben Christi, der Maria, der Martyrer, wahre, oder auch erdichtete [50]), angebracht wurden. Die Holzarbeiter waren auf

47) Es war altchristlicher Brauch, bei dem Messopfer auf den Altären silberne oder elfenbeinerne Flügelschreine zu haben, welche, nach verrichtetem Gebrauch, wie ein Buch zugeschlagen und fortgetragen wurden. Man behielt diese Form bei, auch nachdem die grössern Tafeln eingeführt waren, die auch doppelt und tragbar waren; und dieser Brauch, wovon ich in Italien wenig Ueberbleibsel gesehen, erhielt sich in der griechischen Kirche lange. Endlich fing man nach und nach an, bloss auf eine Tafel zu malen. S. *Buonarroti vetri antichi p.* 258. *s.* L.

Ancona ist übrigens ein solcher Schrein genannt, wegen seiner Biegsamkeit, Zusammen- oder Einlegbarkeit denn das Wort ist mittels *αγκων,* Ellenbogen, Bucht, verw. mit *αγκος*, *ὄγκος*, *aneus*, *uneus*, *ἀγω*, *biegen, Anke, Ankel.* *W.*

48) Die zierlichsten Altaraufsätze und Gottesschreine sah ich in der Gallerie der Akad. zu Bologna. *Q.*

49) Auf Torcello, einem Inselchen Venedigs, ist ein altes Bild des Heil. Hadrian, sehr verständig geschnitzt, umher gemalte Scenen aus des Heiligen Leben. Der Styl ist schwach, aber nicht Griechisch. *L.*

50) Ich bemerke diesen Umstand, weil gemalte, oder auch geschnitzte Scenen in minder gebildeten Jahrhunderten oft in Verlegenheit setzen, und man nicht Rechenschaft davon geben kann, wenn man nicht zu fabelhaften Büchern, denen man damals glaubte, seine Zuflucht nimmt. Für die Thaten Christi und der Maria kann man

diese ihre Meisterschaft so eingebildet, dass sie oft ihre Namen dem des Malers voransetzten [51].

Auch die Zimmergemälde wurden von Schnitzlern zugerichtet, bald dreiflüglicht, bald in Form länglicher Vierecke; und diese umgaben sie mit plumpen Rahmen voll rohen Blumenwerks, oder machten eine Kante, oder Laubwerk zur Verzierung darum. Selten malte man damals bloss auf Leinwand; doch hab' ich in Florenz einige gesehen, mehr noch in Venedig und Bologna; gewöhnlich nahm man Tafeln dazu. Die mit Rahmen umgebenen waren oft mit Leinwand überzogen, nicht selten mit Pergamen, zuweilen mit Leder; in welchen Fällen sie denn wahrscheinlich von denen, welche in solchen Stoffen arbeiteten, vorgerichtet wurden. Darum schlossen sich auch an manchen Orten die Sattler an die Maler an.

Die Geschichte erzählt, dass man nicht nur die Tartschen für Krieg oder Lanzenrennen mit Malerei verzierte, sondern auch mancherlei Reitgeschirr, wie Sattel und Zeug; welcher Brauch noch zu Francia's Zeiten sich erhielt, wie Vasari in dessen Leben bemerkt. Und so kommen die Schwertfeger und Sattler mit den Malern in Verbindung. Auch mochte es Leute geben, welche die Wände zu Wandgemälden vorrichteten und roth grundirten, was man nicht selten bei Abblätterungen bemerken kann. Auf diesen Grund wurden die Figuren gezeichnet, und dies waren die Cartons der guten Alten. Auch die Gypsarbeiter halfen ihnen die Reliefverzierungen machen, welche wir an Mauergemälden sehen. Zu diesen Arbeiten, glaube ich, brauchten sie Formen; denn manche Kügelchen, Blümchen und Sternchen auf Gyps-, Leder-, Tafel- und selbst Spielkartenvergoldungen scheinen nicht anders, als aufgedruckt zu seyn. Alles, was man bemalte, übergoldete man auch; mit Gold verzierte man die Felder des Gemäldes, die

Joh. Alb. Fabricii *cod. apocr. N. T.* benützen. Hinsichtlich der Thaten der Apostel und Martyrer geben nicht nur ihre aufrichtigen Urkunden, sondern auch die bald offenbar falschen, bald wenigstens verdächtigen Legenden, welche die Bollandisten erzählen, Licht. L.

51) Vasari im Leben des Spinelli von Arezzo: Simon Cini aus Florenz machte das Schnitzwerk, Gabriel Saracini vergoldete es, und Spinello di Lucca d' Arezzo malte es im Jahr 1385. L.

Heiligenscheine, ihre Kleider, und Besätze. Hatten darin auch wol die Maler selbst Geschick, so scheinen sie doch Schnitzler und Vergolder dabei gebraucht zu haben, die mithin sich ihnen anreihten, und, wie sie, ihre Namen unter die Arbeiten setzten. So thaten die kurz vorher erwähnten Cini und Saracini; vorzüglich ein Ferraraer, der zu Venedig auf Gemälden der Vivarini seinen Namen voransetzt (S. *Zanetti pittur. ven. p.* 15); und im Dom zu Ceneda steht unter einer Krönung der Maria, wo der Maler sich nicht um Nachruhm kümmerte, der Name des genannten Schnitzlers, wie mir Lorenzo Giustiniani, ein Venediger Patricier mitgetheilt hat: 1438 *a dì* 10 *Frever Christofalo da Ferara intajò.*

Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts, als allmälig das Gothische in der Baukunst abkam, ward auch die Zeichnung der Schnitzler besser. Man stellte nun auf die Altare ablange Tafeln mit verschiedenen pfeiler- oder säulenartigen Unterschieden oder Abtheilungen, zuweilen auch blinden Thüren und Fenstern, so dass die *Ancona* oder der Altaraufsatz einigermassen den Antlizseiten von Palästen, oder Tempeln glich. Zuweilen brachte man einen Fries, und darüber noch einen Giebel mit andern Bildern an. Unten standen die Heiligen, und oft waren ihre Geschichten in einem vertieften Feldchen, oder an dem stufigen Unterbau gemalt. Nach und nach nahm man die Unterschiede weg, die Verhältnisse der Figuren wurden grösser; und auf einer ununterschiedenen Tafel um den Thron unseres Herrn standen die Heiligen nicht mehr so kerzengerade und säulenartig, sondern in verschiedenen Stellungen und Bewegungen; ein Brauch, der noch um 1500 waltete! Die Vergoldung der Gründe nahm gegen Anfang des 15. Jahrhunderts ab; die der Kleider hingegen nahm zu, und die Besätze und Schleppen daran waren nie so breit, als damals; bis endlich gegen Ablauf des Jahrhunderts das Gold sparsamer, und im folgenden fast gar nicht gebraucht wurde.

Nicht wenig Verdienst um die Kunst erwürbe sich, wer uns genau belehrte, welche Farben, Harze und Mischungen die Griechen brauchten. Unstreitig kannten sie das beste Verfahren hierin durch eine, wenn auch verfälschte, Ueberlie-

ferung ihrer Vorfahren [52]). Ihr Colorit erregt auch in der That nach Anwendung der Oelfarbe noch immer Bewunderung. Im mediceischen Museum ist eine Madonna mit der Lateinischen Unterschrift: *Andreas Rico de Candia pinxit*; gemeine Formen, ungeschickte Falten, rohe Composition; aber die Farbe so frisch, lebhaft und glänzend, dass jedes neue Werk daneben verlieren müsste; so fest und dicht, dass sie, mit Eisen bearbeitet, nicht weicht, sondern sich lostrennt und in kleinen Schuppen abspringt. Die Wandfarben selbst der ersten Griechen, oder ältern Italiener, sind sehr stark, in Oberitalien mehr noch, als im untern. In S. Niccolò zu Treviso überraschen durch ihre Härte einige Heiligenbilder an den Kirchpfeilern, wovon Federici (*memorie trevigiane sulle opere di disegno dal* 1100 *al* 1800, *per servire alla storia delle belle arti in Ital. Venez* 1803. *II.* 4. *Q.*) *Bd.* 1. *S.* 188. Einige Kunstkenner meinen, diese Festigkeit der Tinten rühre von einer damals bräuchlichen Beimischung von Wachs her, wie wir im folgenden Abschnitt bei der Oelmalerei sehen werden. Wären wir aber nur in unsern Forschungen alten Kunstverfahrens weiter vorgerückt, als wir leider sind, so könnte es uns bei Herstellung alter Gemälde viel helfen; auch fänden wir vielleicht das gediegene, geschmolzene, leuchtende Colorit wieder, das wir an mehrern Lombardischen und Venezianer Malern, besonders an Coreggio, zu seiner Zeit loben werden [53]).

Die hier mitgetheilten Bemerkungen werden für einen Kenner, wo fehlende Schrift über die Zeit eines Gemäldes bedenklich macht, nicht unnütz seyn. Wo Schrift ist, geht man

52) S. über diesen Gegenstand Dr. Jacob Roux Abhandlung: *Die Farben*, 2*tes Heft*, *Heidelberg* 1828. Ueber andere alte Arten zu malen giebt Aufschluss *Cennino Cennini trattato della pittura*, *messo in luce la prima volta con annotazioni del Cavaliere Giuseppe Tambroni. Roma* 1821 *in* 8. Wer überhaupt sich mit der Technik der Malerei bekannt machen will, kann es durch folgendes Werk: *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture par M. P. L. Bouvier*, *peintre*, *membre de la Societé des arts de Genéve*, *ancien élève de l'Academie de Paris.* Jedoch wird niemand ohne zu malen Maler. *Q.*

53) Viele wichtige Bemerkungen über die Technik der alten Maler enthalten Rumohrs angef. Forschungen. *Q.*

freilich sicherer. Die sogenannte Gothische Schrift fängt nach 1200 an, hier schneller, dort später; und im ganzen 14. Jahrhundert bis ungefähr in die Mitte des 15. ist alles mit überflüssigen Linien überladen, dann erst kehrt die Römische Schrift wieder Welche Formeln die Künstler bei Unterzeichnung ihrer Namen brauchten, werden wir bald an schicklicherem Orte sehen. Ich habe hier eine Paläologie der Malerei zu geben für gut gehalten, weil man aus Unachtsamkeit hier gerade so häufig geirrt hat, und noch irrt. Doch bescheide ich mich gern, dass die gegebenen Regeln, wenn sie auch einige Zweifel aufhellen mögen, doch darum nicht untrüglich, noch allumfassend sind. In Sachen des Alterthums ist nichts gefährlicher und thörichter, als allgemeine Vorschriften und Systeme aufstellen, die oft Ein Beispiel umwerfen kann.

Florentiner Schule. Erster Zeitraum.

Zweiter Abschnitt.

Florentiner Maler, die nach Giotto [1]) bis zu Ende des 15. Jahrhunderts lebten.

Es ist merkwürdig, dass Vasari im Leben des Jacopo von Casentino, wo er die handschriftlichen Gesetze der Lucasgesellschaft, welche nachher Baldinucci herausgab, an-

1) Ehe wir weiter schreiten, müssen wir wol noch einmal nach Giotto zurückblicken. Er wird wegen der Natürlichkeit seiner Werke gewöhnlich gelobt. Hierunter darf man aber nicht etwa jene Kindlichkeit im Ausdruck verstehen, welche spätre Meister erreichten, deren Darstellungen ganz Bilder der Seele sind und die so von innen heraus bildeten. Giotto bildet, könnte man sagen, von aussen nach innen. Die starren Formen der frühern Kunst konnte er nicht anders überwinden, als dass er die Menschen im wirklichen Leben beobachtete und so der sichtlichen Natur die Gemüthszeichen ablernte; er konnte sie noch nicht aus sich entwickeln, da ihm der alte Kunststyl in den Weg trat. Seine Zeitgenossen mussten erstaunen, in seinen Werken Menschen im Handeln, nicht blos typische, starre Gestalten zu sehen. Giotto stellte Scenen dar und mehr durch Handlungen, als durch Mienen drückte er Gesinnungen und Gefühle aus. Man vergleiche Lanzi's und Baron Rumohrs Schilderungen des Giottoschen Kunstcharakters mit einander. *Q.*

führt, die Namen der vierzehn Maler nennt, welche Vorsteher, Räthe und Kämmerer derselben waren; dennoch aber weder diese, noch viele andere in jener Handschrift genannte, bis auf wenige, in seinen Lebensbeschreibungen weiter erwähnt. Eben diese Auswahl traf auch Baldinucci, in dessen *Veglia* viele Maler vorkommen, die um 1300 geblüht haben, deren Namen er aber doch nicht in seinen *Notizie* aufführt. Nach seinen Angaben kann man dreist schliessen, dass er wol über hundert, alle aus diesem Jahrhundert übergangen hat [2]). Es ist also unwahr, dass diese beiden Geschichtschreiber viele mittelmässige Künstler gelobt, blos weil sie Florentiner waren, wie einige Ausländer ihnen vorgeworfen haben; und die Landsleute, welche sie der Nachwelt andeuten, verdienten es wol nicht weniger, als die Venezianer, Bologneser und Lombarden, welche wir bei ihren Schulen loben. Aus der Zahl der merkwürdigen Maler streiche ich nicht einmal den kurzweiligen Buffalmacco, von welchem bei Boccaccio und Sacchetti Possen vorkommen, die ihn berühmter machen, als seine Malereien. Sein wahrer Name war Buonamico di Cristofano. Er war Tafi's Schüler; da er aber lange zu Giotto's Zeit lebte, hatte er Musse, sich im herrschenden Geschmack zu bilden. Er war sehr lebhaften Geistes; und wollte er nur Fleiss und Mühe anwenden, was selten geschah, so stand er keinem seiner Zeit nach. So sagt Vasari. Schade, dass seine bessern Werke in der Kloster- und Allerheiligenkirche untergegangen, und nur noch einige minder fleissige in Arezzo und Pisa [3]) übrig sind! Die besterhaltenen sind auf

2) Blos die Zahl derer, die ich nur nach Zeit, Namen, Kunst und Begräbniss aus alten Büchern kenne — ich spreche von denen aus dem 14. Jahrhundert — beläuft sich in Florenz auf hundert, diejenigen abgerechnet, welche von mehrern Alterthumsforschern unseres Vaterlandes aufgefunden und genannt worden sind, ferner die, welche in dem alten Gesetzbuch der Malergesellschaft aufgeführt werden. So sagt er in den *Notizie del Gioggi*. Die Florentiner Maler dieses Jahrhunderts, welche aus einem Pergamen des diplom. Archivs der Canonicus Moreni angeführt hat, s. im 4. Th. seiner *Notizie istor.* S. 102. Andere hat der Abt Vincenzo Follini an der magliabrochischen Bücherei aus mehrern Handschr., so wie aus den *novelle letterarie di Fir.*, den *Delizie de' letter.* des Ildefonso, aus Targioni's Reisen und andern Werken, die hier zur Ergänzung dienen können, gesammelt und mir mitgetheilt. *L.*

3) Wenn die Malereien im Campo Santo zu Pisa, welche man für Werke des Buffalmacco ausgiebt, wirklich von ihm sind, so

dem Friedhof die Weltschöpfung, wo ein fünf Ellen hoher Gott Vater das grosse Gebäude der Himmel und Elemente stützt; und drei andere, der erste Mensch, seine Söhne und Noah. Auch sind dort die Kreuzigung, die Auferstehung, und die Himmelfahrt des Erlösers. Grosses Ebenmaas ist da nicht zu suchen; Zeichnung verstand er wenig, und in den Figuren befolgte er andere Regeln, als die Schlankheit der Giottisten. Schönheit und hinlängliche Mannichfaltigkeit fehlt seinen Köpfen; die frommen Frauen bei dem Gekreuzigten haben fast alle dieselben gemeinen, und durch hässliches Mundaufsperren noch hässlichern Züge. Doch ist manch männliches Gesicht darunter, das durch Lebhaftigkeit, oder Gesichtsbildung anzieht, namentlich Kain. Auch in den Gebärden ist zuweilen die Natürlichkeit zu loben, wie in dem, welcher sich voll Schreckens von der Schädelstätte wegwendet und flieht. Die Gewänder sind mannichfaltig, in Zeuch und Futter verschieden, und mühsam mit Blumen und Besätzen verziert. Früher, als auf dem Friedhof, arbeitete er auch in der Paulskirche zu Ripa d'Arno, wo ihm ein gewisser Bruno di Giovanni, sein ehemaliger Mitschüler, half, welcher für den Künstler der Heil. Ursula, die noch in der Komturei vorhanden ist, gehalten wird. Da er Buffalmacco's Ausdruck nicht erreichen konnte, so ergänzte er dies mit Zeichen und Worten aus dem Munde der Figuren, welche das erklären sollten, was Mienen und Gebärden nicht sagen konnten; worin ihm Cimabue voranging, und der seltsame Orcagna nebst andern folgte. Dieser Bruno war, nebst Nello di Dino, Buffalmacco's Gesell bei den Streichen, die sie dem einfältigen Calandrino spielten. Diese alle verdanken ihre Erwähnung Boccaccio's *Decamerone* im 8. Tage; und, wie sie, ein Zimmermaler Bartolo Gioggi, Sacchetti's

scheint es mir, als könne er mit Giotto wenig Verkehr gehabt haben; denn diese sind theils roher und ungeordneter in der Zusammenstellung der Figuren, theils ganz eigenthümlich, durch eine ins Schwerfällige ausartende Fülle und Grösse der Formen. Jedoch scheint sich dieser Meister, wie er auch geheissen habe, vor seinen Zeitgenossen und Vorgängern durch die Kenntniss der Zeichnung nackter Körper auszuzeichnen. Sind vor ihm wohl andere nackte Figuren, als die des Gekreuzigten, dargestellt worden? *Q.*

170. Novelle. Einiges Verdienst hatte Gio. da Ponte, Buffalmacco's Schüler; aber er bildete es eben nicht durch Fleiss aus. Von ihm ist noch ein Ueberrest eines Gemäldes an einer Mauer der Franciscuskirche zu Arezzo.

Aus einer alten Schule muss auch Bernardo Orcagna hervorgegangen seyn, der sich, wie Buffalmacco, hob. Er stammte von einem Bildner Cione, und auch sein Bruder Jacopo war Bildner; allen überlegen aber war sein andrer Bruder Andrea Orcagna[4]), der die drei verschwisterten Künste so in sich vereinte, dass er von Einigen gleich nach Giotto gesetzt ward.[5]). Unter den Baumeistern ist er dadurch bekannt, dass er an Bogen statt des Spitzwinkels das Halbrunde einführte, wie man an der von ihm gebauten und mit Bildwerk gezierten Gallerie der Lanzi sieht[6]). Bernardo lehrte ihm die Anfangsgründe der Malerei; die, welche ihn von Angiol Gaddi unterrichten lassen, haben die Zeiten nicht gehörig unterschieden. Mit Bernardo malte er in der Kapelle Strozzi zu S. Maria Novella das Paradies[7]), und gegenüber die Hölle; und auf dem Friedhof zu Pisa waren von Andrea der Tod[8]) und das Gericht, von Bernardo die Hölle.

4) Ueber die Rechtschreibung dieses Namens ist man ungewiss. Hierüber Bar. *Rumohrs Ital Forsch.* 2. *Th.* S. 90. und *Agincourt's hist. de l'art. p. l. mon.* Q.

5) Nach meiner Meinung steht er weit über Giotto in jeder Rücksicht. Eine von herkömmlichen Formen noch freiere Einbildungskraft, als Giotto besass, zeichnet Orcagna aus. Zartes und Grosses, Heiliges und Scherzhaftes, Ernstes und Heitres vermochte er zu fühlen, zu erfassen, in sich aufzunehmen und darzustellen. In der Zeichnung übertraf er Giotto bei weitem und in Erfindung war er unerschöpflich mannichfaltig. Q.

6) Die Halbkreisbogen gingen den Spitzbogen vorher. Also konnte O. sie nicht eingeführt haben. Q.

7) Ein jüngstes Gericht, aber nicht das Paradies, ist dieses Bild zu nennen. Wie verwegen der Humor des Genies oft mit dem Furchtbaren spielt, davon giebt dieses Gemälde ein Beispiel. Orcagna brachte im jüngsten Gericht folgende Episode an. Die Gräber sind aufgethan und die Todten zum Gericht hervorgegangen. Doch in dem Winkel des einen Grabes blieb ein Mönch versteckt zurück und wollte den verhängnissvollen Tag erst vorübergehen lassen. Allein ein kleiner Teufel hat ihn ausgespürt und zieht ihn, wie ein Kätzchen die Maus aus ihrem Loche, hervor. Q.

8) Dieses Bild ist unter dem Namen *il Trionfo della morte* bekannt und von dieser romantisch malerischen Dichtung hat Zacharias Werner ein poetisches Bild geliefert. Q.

Im jüngsten Gericht, welches beide Brüder dort malten, dantisirten sie. Besser wiederholte es Andrea in S. Croce, wo er die Bildnisse seiner Feinde unter den Verworfenen, die seiner Wohlthäter unter den Auserwählten anbrachte. Es ist Muster für ähnliche Gemälde in S. Petronio zu Bologna, im Dom zu Tolentino, in dem Kloster del Sesto im Friaul[9]) und an andern Orten geworden; die Hölle ist, nach Dante, in sogenannte Säcke und mehrere Strafen abgetheilt. Von Andrea sind einige Bilder auf Holz übrig; auf dem in der Kapelle Strozzi ist auch sein Name. Ueberall erscheint er fruchtbar an Ideen, fleissig und geistreich, wie einer seines Jahrhunderts. In der Zusammenstellung ist er weniger geordnet, in den Gebäuden weniger gehalten, als die Giottisten, und in Formen und Farben steht er ihnen nach[10]).

Aus dieser Schule ging auch ein Mariotto, Andrea's

9) Der Geschichtschreiber der Friauler Malerei setzte sie vor 1300. Ich kann ihm nicht beistimmen. Denn die dortigen Bilder gleichen den Mustern des Orcagna sehr, ja der Poesie Dante's, der im genannten Jahre die Hölle besucht zu haben dichtete und in dem folgenden sie beschrieb. Dabei bemerke man, dass der Styl Florentinisch ist und einen Maler dieser Schule verräth. Man sehe einen nachgelassenen Brief des *P. Cortinovis sopra le antichità di Sesto* im *Giornale veneto*, oder den *Memorie per servire all' istor. letter. e civ.*, 2. Halbjahr, Th. 1. Jahr 1800., wiedergedruckt Udine 1801 mit schönen Anmerkungen von Antonio Bartolini. *L.*

10) Scheint mir ganz das Gegentheil zu seyn. Dieses Urtheil entsprang wol aus der zu Lanzi's Zeiten herrschenden Abneigung gegen die alten Meister und der doch in Ueberlieferung erhaltenen Achtung vor Giotto. Da man sich nun nicht wagte Giotto's Ruhm anzutasten, so rächte man sich an Orcagna, welcher eigentlich mehr Hochschätzung noch, als Giotto selbst, verdient. *S. Agincourt hist. d. l'art p. l. monu. Pag.* 110. *Peinture Taf.* 119. Uebrigens hätte Lanzi, obwol er sich nur mit der Geschichte der Malerei beschäftigt, dennoch das grösste Meisterwerk des Orcagna anzuführen nicht unterlassen sollen, wenn solches auch ein Werk der Bildnerei ist, welches aber in Vollendung und seelenvollem Ausdruck unübertroffen bleiben wird. Es ist das in Marmor ausgeführte Tabernakel in der Kirche Or San Michele in Florenz, welches A. Orcagna um das Jahr 1359 vollendete. 1337 wurde dieses Kornhaus erst zu einer Kirche eingerichtet. *Giovanni Cinelli Le Bellezze della città di Firenze. Firenze* 1677. nennt es S. 71., wo er von Orcagna's Werken spricht, *Tabernacolo di maniera greca*, was sich nicht auf den Styl, in welchem es ausgeführt ist, sondern auf die äussre Form bezieht. Schade, dass dieses Werk der Bildnerei noch durch keinen Kupferstich bekannter gemacht worden ist, und dass uns davon nur ein Relief auf eine sehr unbefriedigende Weise Cicognara in seiner *Storia della Scultura* giebt, *Vol. I. Tav. XXII.* *Q.*

Neffe, ein Tommaso di Marco hervor, welche ich leicht, wie andere mittelmässige, die durch kein hinterlassenes Werk mehr bekannt sind, übergehe. Betrachtung aber verdient Bernardo Nello di Gio. Falconi von Pisa, der dort im Dom viele Bilder auf Holz malte, und von welchem zweifelhaft ist, ob er von dem Nello di Vanni verschieden sey, der allein unter den Pisaner Malern des 14. Jahrhunderts auf dem Friedhof malte. Francesco Traini von Florenz aber giebt sich als seinen Meister weit überlegen kund durch sein grosses Gemälde in der Kirche Caterina zu Pisa, wo er den Thomas von Aquino nach seinem wahren Ansehen und in seinem grössten Ruhme darstellte. Er steht mitten im Bilde, unter dem Erlöser, der den Evangelisten und ihm Strahlen zusendet; von ihm ergiessen sie sich auf eine Menge von Zuhörern, Mönche, Doctoren, Bischöfe, Cardinäle und einen Papst. Zu den Füssen des Heiligen sind, wie von seiner Lehre besiegt, Arius und andere Neuerer; neben ihm Plato und Aristoteles mit ihren aufgeschlagenen Büchern; was hier nicht zu loben steht. In diesem Werke ist keine Kunst der Gruppirung, keine Abründung der Gestalten, und der allzu gezwungenen, und kalten Gebärden viele; wol aber sind die Gesichter deutlich und wahr, in den Kleidern ist etwas Alterthümliches, und in der Composition etwas Neues, das gefällt. Gehen wir nun zu den Giottisten über!

Den Schülern Giotto's ging es zumeist, wie den Jüngern grosser Männer; sie getrauen sich nicht, sie zu übertreffen und streben blos, ihnen mit Leichtigkeit nachzuahmen. Daher gedieh unter den Florentinern und andern, welche nach Giotto im 14. Jahrhundert blühten, die Kunst nicht, wie sie wol gekonnt hätte. Giotto erscheint in mehrern der kurz vorher genannten Städte, neben Cavallini, Gaddi und Andern, immer als Meister; und wer seinen Styl kennt, dem braucht jener ähnliche, aber meistens minder grosse und anmuthige seiner Jünger nicht weitläufig beschrieben zu werden. Nur von dem Florentiner Stefano giebt uns Vasari einen höhern Begriff; seiner Angabe nach war Stefano in jeder Gattung von Malerei besser, als Giotto. Er war Sohn einer Tochter Giotto's, Katharina, hatte ein Talent, Schwierigkeiten in der Kunst aufzufinden, und ein Streben, sie mehr

als Andere, zu besiegen. Er versuchte zuerst die Verkürzungen in der Malerei, und erreichte er auch hier nicht, was er wollte, so verbesserte er doch die Fernsicht in Gebäuden, die Stellungen, die Mannichfaltigkeit und Lebendigkeit in den Köpfen ungemein. Nach Landino's Zeugnis ward er der Affe der Natur genannt. Ein Lobspruch eines rohen Jahrhunderts freilich! denn dies Thier ahmt die Handlungen der Menschen nach, aber immer schlecht; dahingegen Stefano den Werken der Natur gleichzukommen und sie zu übertreffen bemüht war. Was ihm in Ara Coeli zu Rom, in der Heil. Geistkirche zu Florenz, und anderswo am meisten berühmt machte, ist Alles untergegangen. Ein unbestreitbares Gemälde in seiner Vaterstadt ist mir nicht bekannt; doch zeigt man von ihm ein Christusbild auf dem Friedhof zu Pisa, in der That in grösserm Styl, als des Meisters Werke, aber nachgebessert. Von seinem Sohne und Schüler, wie Einige glauben, Tommaso, ist in S. Remigi zu Florenz eine Frömmigkeit, die nicht Giottesker seyn könnte. So auch einige Wandgemälde in Assisi. Er verdient den Beinamen Giottino, den ihm seine Mitbürger gaben, weil, wie sie sagten, Giotto's Geist in ihn übergegangen und wirksam sey. Baldinucci behauptete, man dürfe mit ihm einen andern ähnlichen Namens nicht verwechseln, der auf einem Bilde in der Villa der edlen Tolomei sich unterschrieb Tommaso di Stefano Fortunatino de' Gucci Tolomei. Cinelli jedoch, Baldinucci's grosser Widersacher, schreibt es dem Giottino zu; wie mich dünkt, nicht mit Unrecht. Dieser hinterliess einen von Vasari sehr gelobten Lippo, der aber mehr sein Nachahmer, als Schüler seyn möchte. Giottino's Schüler war Gio. Tossicani von Arezzo, der in Pisa und ganz Toscana arbeitete. In der Taufkapelle zu Arezzo sind noch von ihm der heil. Philipp und Jakob, welche Vasari in seiner Jugend überarbeitete, und woraus er, wiewol sie sehr verdorben waren, doch viel gelernt zu haben gesteht. Mit ihm ging der beste Zweig der Giottisten unter.

Taddeo Gaddi ist gleichsam Giotto's Giulio Romano, sein vertrautester und geliebtester Schüler. Vasari, der mehrere seiner in Florenz erhaltenen Wand- und Tafelgemälde sah, behauptet, er habe den Meister in Colorit und

Weichheit übertroffen; was heutzutage nach so langer Zeit nicht zu ersehen ist, obwol viele namentlich in S. Croce übrig sind; evangelische Geschichten ganz in Giotto's Geschmack! Mehr Ureigenthümliches und Kunst verräth sich im Stift der Spanier, wo er mit Memmi wetteiferte[11]). Am Gewölbe malte er einige Thaten des Erlösers, und das Herabkommen des Heil. Geistes in einen Speisesaal, welches zu den schönsten Werken des 14. Jahrhunderts gehört. An einer Wand malte er die Wissenschaften, und unter jeder einen ihrer berühmten Bekenner, wo er sich als sehr einsichtsvoll in dieser so nah an die Dichtkunst gränzenden symbolischen Malerei zeigt. In diesem Stift herrscht mehr, als anderswo, die Lebhaftigkeit und Reinlichkeit seiner Tinten. Die K. Gallerie hat von seiner Hand die Kreuzabnahme Christi, ehmals in Or-San-Michele, von Andern aus Misverstand dem Buffalmacco zugeschrieben. Taddeo lebte länger, als Vasari berichtet, und als die Besten, die wir genannt haben. Dies ergiebt sich aus Franco Sacchetti's 136. Novelle, wo erzählt wird, Andrea Orcagna habe die Frage aufgeworfen: „welches war ausser Giotto der grösste Meister? Einer sagte, Cimabue, Einer Stefano, ein Anderer Bernardo, wieder Einer Buffalmacco, und so nannte Einer diesen, der Andere jenen. Taddeo Gaddi, der in der Gesellschaft war, sagte: ganz gewiss hat es viele treffliche Maler gegeben — aber diese Kunst verfiel und verfällt täglich mehr u. s. w.“ Nachrichten über ihn reichen bis 1352; und er konnte wol noch einige Jahre leben.

Er hinterliess einige Schüler, welche in und ausser Florenz Häupter von Malerfamilien waren. In Ehren geblieben ist ein D. Lorenzo von Camaldola, der auch Zöglinge hatte; von ihm und seinen Schülern sind einige alte Gemälde auf Holz im Engelkloster. In dieser Mönchgemeinde blühten damals auch Miniaturisten, unter welchen ein D. Silvestro die noch dort vorhandenen Choralbücher malte, die zu den vorzüglichsten in Italien gehören. Aber die vertrautesten Schüler des Taddeo waren Gio. da Milano, von welchem ich bei seiner vaterländischen Schule sprechen werde, und Jacopo di Casentino, der mit seinen Nachfolgern kurz nachher

11) Jos. Mar. Mecatti hat es genau beschrieben. *L.*

auftreten wird. Beiden empfahl er sterbend seine beiden Söhne und Schüler: Giovanni, der mit dem Rufe eines guten Kopfs in früher Jugend starb, und Angiolo, der, noch einer Leitung bedürftig, sehr jung seyn musste; er starb, nach Vasari, 65 Jahr alt, im Jahr 1589, wie Baldinucci hinzusetzt. Er förderte die Kunst nicht, wie er konnte, und begnügte sich, Giotto's und seines Vaters Styl nachzuahmen; was ihm auch wunderbar gelang. In der Pancraziuskirche war ein Bild von ihm mit mehrern Heiligen und einigen evangelischen Geschichten, welches jetzt, in mehrere Stücken getheilt, im Kloster befindlich und im besten Geschmack jener Zeit ist. Von gleichem Style ist ein anderes in der Sacristei der Ordensbrüder, für welche er auf dem Chor der Kirche als Wandgemälde die Geschichte des wiederaufgefundenen Kreuzes und dessen Forschaffung zu Zeiten Heraclius malte; ein Werk, das geringer ist, als die andern, weil grösser und für ihn neuer! Auch in Venedig lebte er, mehr als Kaufmann, denn als Maler; und Baldinucci, der jeden Umstand für sein System benutzt, leitet von ihm, wenn nicht die Gründung, doch mindestens die Verbesserung jener Schule her. Dass aber die Venezianer Schule sich dem neuen Style näherte, ehe Angiolo dort lehren konnte, beweise ich seines Orts. Auch habe ich unter so vielen alten Gemälden in Venedig nicht eines in Angiolo's zartem Style gesehen. Wol erzog er für Venedig Stefano von Verona, wovon später die Rede seyn wird; und für Florenz einen Cennino Cennini, den Vasari wegen seiner Farbengebung lobt. Von ihm als Schriftsteller wird bald die Rede seyn.

Dem Angiol Gaddi soll ein Antonio von Venedig zugethan gewesen seyn, über welchen jedoch Vasari und Baldinucci sich widersprechen. Ersterer lässt ihn in Venedig geboren werden, und zu Angiol Gaddi nach Florenz bringen, um dort die Malerei zu lernen. Letzterer, ein Systematiker, wie wir wissen, behauptet, er sey zu Florenz geboren, und der Venezianer sey er bloss genannt worden, weil er lange in Venedig gelebt, wo er bekanntlich viel im Palast und für Einzelne malte. Dafür führt Baldinucci, ich weiss nicht was für Denkwürdigkeiten aus der Bibliothek Strozzi an, die ihm vielleicht selbst verdächtig sind; denn, wären sie ur-

kundlich gewichtig, so würde er doch ihr Alterthum bemerklich gemacht haben. Wie dem aber auch sei, beide sind mit sich selbst in Widerspruch. Denn, giebt man zu, dass dieser Antonio 74 Jahr alt im Pestjahre 1384, oder, wie die Anmermerkungen sagen, 83 starb, so folgt, er musste mehrere Jahre vor Gaddi geboren, und konnte also nicht leicht dessen Schüler seyn. Auch macht dies seine Zeichnung und Behandlung in den Gemälden aus des heil. Ranieri Leben[12]) zweifelhaft, welche sich auf dem Friedhof von Pisa befinden, in welchen eine Gewandtheit, ein Fleiss, eine Wunderlichkeit der Composition bemerkbar ist, die eine ganz andere Schule verräth. Ueberdies bemerkte Vasari daran eine Art Wandmalerei, welche man nicht trocken wieder überging, die anders woher kam und von der der Toscaner wetteifernden Künstler verschieden ist. Von ihnen aber hielten sich zur Zeit des Geschichtschreibers keine Bilder, wie von Antonio. Dort liess er sein Bildnis, welches die Beschreiber der Florentiner Gallerie noch in dem berühmten Malerzimmer finden. Dies freilich ist wol etwas neuen Styls, und kann füglich nicht einem so alten Maler zugeschrieben werden. Hier will ich denn auch gelegentlich bemerken, dass es noch einen Venezianer Antonio giebt, welchem dies Bildnis eher beigelegt werden könnte. Dieser malte um 1500 in Osimo in S. Francesco ein Bild im Style jener Zeit, und setzte seinen Namen dabei. So erzählte mir der Ritter Acqua; sagte aber, der Name sei weggelöscht, und dafür Pietro Perugino gesetzt worden, welchem man damit sicher keine sonderliche Ehre erwiesen hat.

12) Vasari ist nicht so arggesinnt gegen die Venetianer Schule, als er scheinen möchte. Er spricht von jenen Gemälden, „sie würden allgemein und mit grossem Recht für die besten von allen gehalten, die zu mehrern Zeiten dort von den trefflichsten Meistern gemalt wären.“ So zieht er sie also allen Florentinern und Sienischen vor; und dies bestättigt auch P. della Valle, der doch so oft von ihm abweicht. Könnte man so gut geschichtlich beweisen, als aus mehrern Spuren vermuthen, dass Antonio schon als Maler von Venedig kam, nicht erst in Florenz es wurde, so müsste man ihn für den ersten uns bekannten tüchtigen Meister dieser Schule halten, und durch ihn hätte die Toscaner Schule von der Venezianer etwas gelernt. Jedoch herrscht hier ein Dunkel und ich fürchte mich Schatten zu verkörpern.

L.

Geschichtlich[13]) bildete Antonio in Paolo Uccello[14]) einen Meister der Perspective; und in Gherardo Starnina[15]) einen Meister von heiterm Styl, dessen Ueberbleibsel noch in einer Kapelle in S. Croce leben. Sie werden zu den letzten Werken der Giotto'schen Periode gerechnet, aus welcher seine Nachfolger in eine bessere übergingen. Von ihnen aber muss der Antonio Vite ausgenommen werden, der in seiner Vaterstadt Pistoja und in Pisa in jenem alten Geschmack malte. Hier will ich denn nicht verschweigen, dass Starnina und einige Jahre später Dello Fiorentino die ersten waren, welche den neuen Italienischen Styl an den Spanischen Hof brachten, und Ehre und Reichthümer davontrugen. Der erste genoss sie in seiner Vaterstadt bis an seinen Tod; der zweite suchte sie abermals zu vermehren, hinterliess aber, nach Vasari, in Florenz nichts Oeffentliches, als eine Geschichte Isaaks in grüner Erde in einem Kloster der S. Maria Novella. Vielleicht sollte es heissen: mehrere Geschichten; denn man findet allerdings dort etliche, ganz in demselben rohen Geschmack, den man eher für Buffalmacco's, als Giotto's Geschmack halten möchte. Seine Stärke aber waren kleine Gemälde[16]). Keiner hat besser, als er, Schränke, Kästen, Bettrücken und anderes Zimmergeräthe mit Geschichten und Fabeln verziert.

13) Der Zeit nach kann Paolo Uccello nicht sein Schüler seyn, da er nach Antonio's Tode geboren ward; wenn anders nicht ein Irrthum in der Zeitfolge bei Schüler, oder Meister obwaltet. Dem Alter nach konnte Starnina es wol seyn; er war angeblich 1354 geboren, konnte also gegen 1370 wol in seiner Schule seyn. Aber Antonio scheint damals die Malerei schon aufgegeben zu haben. Auf seiner Grabschrift heisst es:

Annis qui fueram pictor iuvenilibus, artis
Me medicae reliquo tempore cepit amor.

S. Vasari Bd. 2. S. 297 der Siener Ausg. *L.*

14) Es haben sich von Paolo wenig Arbeiten erhalten; so sieht man in einem Hofe bei St. Maria novella in Florenz noch einige ziemlich gut erhaltene Malereien, in grüner Erde gemalt, von ihm. *Q.*

15) Starnina wird von Einigen für Giov. Angelico's Meister gehalten. Jedoch ist dies sehr zweifelhaft. *Q.*

16) Sehr wahrscheinlich ist die angeblich Giotto'sche Geburt Christi in Dresden von P. Uccello. Q.

Unter Taddeo Gaddi's Schülern nannte ich auch Jacopo del Casentino, von dessen mit dem Taddeo'schen sehr gleichförmigem Style Spuren in der Or-San-Michele übrig sind. Jacopo lehrte die Kunst Spinello von Arezzo, einem Manne von sehr lebhafter Einbildungskraft, wie man aus einigen Gemälden von ihm in Arezzo und aus seinem Leben sieht[17]). Er malte auch zu Florenz in der Sacristei des H. Miniato Scenen aus dem Leben des Heil. Benedict, welches sein besterhaltenes Werk ist[18]). In Pisa war er unter denen, welche die Ehre hatten, den Friedhof zu schmücken; von seiner Hand sind die heiligen Märtyrer Petitus und Epirus, welche Vasari vor allen seinen Werken lobt. Indess steht er seinen Mitwerbern wegen trockener Zeichnung und Farbenwahl nach, indem er häufig Grün und Schwarz braucht, ohne sie hinlänglich gegen einander abzuwägen. Auch in Arezzo ist der Fall der Engel in S. Angelo nebst dem furchtbaren Lucifer von ihm, der ihm nachher im Traum erschienen, Verstand und Gesundheit zerrüttete, so dass er bald darauf starb. Aus seiner Schule war ein Bernardo Daddi von Arezzo, von dessen Hand in Florenz an der Thüre S. Giorgio ist (*Moreni P. V. p.5*); und Parri, Spinello's Sohn selbst, der sich etwas nach Masolino bildete, einem trefflichen Coloristen, wiewol sonderbaren Figurenzeichner, welche er sehr lang und etwas gebogen zeichnete, damit sie, wie er es nannte, mehr Bravour hätten. Ueberbleibsel von ihm sind zu Arezzo in S. Domenico und anderswo. Lorenzo di Bicci aus Florenz, ein anderer Zögling Spinello's, war gleichsam der Vasari seiner Zeit, wegen seiner vielen schnellen und anspruchlosen Arbeiten. S. Croce hat mehrere Proben, im ersten Kloster Scenen

17) Man erzählt, Spinello führte einen frommen und strengen Lebenswandel und erreichte ein hohes Alter. Als er sich erkühnte den Teufel in einem Gemälde im Dom seiner Vaterstadt malen und alle andere Bilder im Furchtbaren übertreffen zu wollen, erschien ihm der Fürst der Hölle und Spinello ward wahnsinnig. Dieses Bild ist von Lasinio gestochen. *Q.*

18) In den Malereien in S. Miniato auf dem Berge bei Florenz machte sich Spinello schon viel mit dem Teufel zu schaffen und stellte ihn vor, wie er die frommen Brüder neckt, bald ihnen die Zellen über den Köpfen einreisst, bald sie beim harmlosen Geschäft des Angelns stört. *Q.*

aus Franciscus Leben und eine Himmelfahrt an der Vorderseite, wobei ihm Donatello, der damals noch Jüngling war, half. Besser vielleicht, als Anderes, malte er auf Kalk in S. Maria Nuova die Weihe dieser Kirche durch Martin V. um 1418. Neri, sein Sohn, wird unter die Giottisten gerechnet. Er lebte kurze Zeit, und liess in S. Romolo ein Gemälde, das seinem Vater keine Schande machen würde und wenigstens fleissiger gearbeitet ist, als er pflegte.

Im vierzehnten Jahrhundert hatte so die Malerei zu Florenz, wie die Bildhauerkunst in Pisa zahlreiche Jünger; doch fehlten auch nicht denkwürdige Meister der Malerei. Vasari nennt einen gewissen Vicino, der das von Turrita mit Hülfe Tafi's und Gaddo's angefangene Mosaik vollendete, und sagt, er sey auch Maler gewesen. Nach Morrona behielt er den alten Styl seiner Schule bei; und mit ihm thaten dies auch viele andere, wie sich aus mehrern alten Madonnenbildern auf Holz von ungenannten und genannten Malern ergiebt. So die in der alten Kirche von Tripalle, und die des Heil. Matthäus zu Pisa. Auf erster steht *Nerus Nellus de Pisa me pinsit* 1299; auf der zweiten: *Jacopo di Nicola dipintore detto Gera mi dipinse.* Diese Formel ist nach der Griechischen *μ' ἐποιησε* gemacht, und die alten Pisaner hielten in Gemälden, Bild- und Gusswerken sehr daran[19]. In der Folge bildeten sie, wie die übrigen Italiener, ihren Styl weiter aus, und hatten, wie in Florenz und Siena, Malerfamilien, wo die Väter von den Söhnen, und diese wieder von ihren Söh-

19) Die alten Maler wechselten mit ihren Unterschriften auch in den folgenden Jahrhunderten ganz im Griechischen Geschmack. *Sebastianus venetus pingebat a.* 1520 stand auf einer Heil. Agathe im Palast Pitti. So das Griechische *ἐποιει* der Bildhauer, womit man das Werk nicht für vollendet ausgab, mithin verbessern konnte. *Opus Belli* kommt auch vor, nach *ἐργον* z. B. *Λυσιππου* bei Maffei. Im fünften Buche gebe ich die Unterschrift: *sumus Rogerii manus*, als selten an; sie ist aber auch Griechisch, z. B *χειρ Ἀμβροσιου μοναχου*, wie ich in einer Fabrianischen Kirche della Carità las, wo ein Weltgericht ist; kleine und höchst vollendete Figuren auf einer sehr grossen Tafel. Tintoretto's Paradies hat vielleicht nicht so viel. *Χειρ Βιτορε* schrieb Vittor Carpaccio unter sein Bildnis, Andere gewöhnlichere Formeln übergehe ich. Gelehrt ist die in Trevigi bräuchliche *Hieronymus Tarvisio*, nach den Soldatensteinchen, wo der Soldat und sein Vaterland hintereinander genannt werden. Wo übrigens nicht *fecit* oder *pinxit* steht, scheint der Genitiv nach Art der Griech. Steinschneider, wie *Ἀυλου Διοσκοριδου*, immer das Räthlichste. L.

nen übertroffen wurden. So entsprang von einem Vanni, der 1300 blühte, ein Turino di Vanni, der von 1343 an blühte, und ein Nello di Vanni, der im Friedhof mit arbeitete. Von diesem stammte nachher Bernardo ab, ein Schüler des Orcagna, der die Domkirche mit vielen Gemälden versah. Es gab einen Andrea di Lippo, der im *Discorso accademico su la storia letteraria di Pisa* beim Jahr 1336 erwähnt wird; derselbe, wie ich glaube, der von den Meistern, welche 1346 den Dom zu Orvieto schmückten, Andrea da Pisa genannt wurde. Von einem Gio. di Niccolò ist im Kloster der H. Martha ein Werk; vielleicht ist auch von ihm das schöne Triptychon (dreiflüglichte Altarbild) im Museo Zelada zu Rom, wo unser Herr zwischen dem ersten Martyrer, der heil. Agathe und andern Heiligen steht, mit der Inschrift *Jo. de Pisis pinxit*. Es ist ein fleissiges Gemälde, welches Andere, ich weiss nicht, mit welchem Rechte, dem Gio. Balducci zuschreiben; womit denn freilich, wenn es sich bestättigte, diesem grossen Manne, der drei verschwisterte Künste trieb, noch mehr Ruhm zu Theil würde. Gegen Ende des Jahrhunderts sank, mehr durch bürgerliche Zwietracht, als anderes Unglück, die Macht der Pisaner, bis die Stadt 1406 in die Hände der Florentiner kam, und erniedrigt, nicht nur ihrer Künstler, sondern fast ihrer Bürger beraubt, lange vereinsamt und verdüstert lag, und die feindseligen Städte ihr Müthchen an ihr kühlten. Später erhob sie sich wieder, nicht zwar zu gebieten, sondern würdig zu dienen.

Den Florentinern war unterdess mit der Macht auch der Muth gewachsen; und sie wünschten nichts mehr, als einem so grossen Staate auch eine prächtige Hauptstadt zu bereiten. In öffentlichen Angelegenheiten gab Cosimo den Ton an, der Vater des Vaterlandes und zugleich trefflicher Geister. Ihm folgte Lorenzo der Prächtige und die übrigen Mediceer, deren erblicher Geschmack in Wissenschaften und Künsten in tausend Werken gerühmt wird, vor allen aber von Fabroni, Galluzzi und Roscoe. Ihr Haus war zugleich Lyceum für die Philosophen, Arkadien für die Dichter, Akademie für die Künstler. Dello, Paolo, Masaccio, die beiden Peselli, die beiden Lippi, Benozzo, Sandro, die Ghirlandai genossen stets den Schutz dieses Hauses und verherrlichten es

stets nach Kräften. Ihre Gemälde, nach damaligem Brauch voll von Bildnissen, prägten dem Volke immerfort die Bilder der Medici ein, und oft stellten sie dieselben auf Epiphanien königlich geschmückt dar, als wollten sie es allmälich gewöhnen, Scepter und Königsmantel fest in diesem Hause zu sehen. Im Sinn und Geschmack der Mediceer beeiferten sich auch die übrigen, damals in mehrere Bereich- und Kunstvereine eingetheilten Bürger, ihre Residenzen und Tempel zu verherrlichen. Ausser dem Sinn für das öffentlich Wohlanständige beseelte sie auch die Religion, für welche in Bezug auf Gottesverehrung nicht blos von den Grossen, sondern auch bis auf die geringern Stände herab, so viel und so reichlich verwendet ward, dass, wer es nicht gesehen, es kaum glaubt. Schon hatten sie der Religion den grössten Wohnsitz im Dom errichtet, und hier und da erhoben sich andere; diese und die ältesten wurden um die Wette mit Gemälden überfüllt; eine den Voraltern unbekannte, und den übrigen Städten Italiens nicht so gemeinsame Verschwendung! Aus diesem Geiste war schon in dem vorigen Jahrhundert die Wundermenge von Malern hervorgegangen, wovon wir sprachen; und eben aus ihm ging auch in dem Jahrhundert, das wir eben beschreiben, die Menge Marmor-, Bronze- und Silberarbeiter hervor, durch welche der Vorrang in der Bildhauerei, dies alte Erbtheil der Pisaner, auf Florenz überging. Mit Standbildern und Basreliefs sollten der neue Dom, die Taufkapelle, die Kirche Or-San-Michele und andere heilige Oerter ausgeschmückt werden. Und siehe ein Donatello entstand, ein Brunelleschi, Ghiberti, Filarete, die Rossellini, die Pollajuoli, ein Verrocchio; sie lieferten so schöne Arbeiten in Marmor, Erz und Silber, dass sie zuweilen den Gipfel der Kunst und die Alten erreicht zu haben scheinen. Von diesen Trefflichen ward die Jugend im Zeichnen unterrichtet, und nach so umfassenden Grundsätzen, dass sie leicht von einer Kunst zur andern überging. Oft waren dieselben Bildhauer, Erzgiesser, Goldschmiede, Niellenrs, Maler, zuweilen Baumeister; daher unsere Zeit jene wol zu beneiden Ursache hätte, da jetzt Ein Künstler kaum Einer Kunst gnügt. Eine solche Meisterschaft war zu Florenz innerhalb der Werkzimmer, solche Anregung von aussen! Es kann also nicht befremden, dass diese Stadt in Italien zuerst

die schönen Tage des goldenen Jahrhunderts bezeichnete. Betrachten wir nun aber auch, wie sie, und durch sie ganz Italien stufenweise in der Kunst wuchs!

Die Giottisten hatten die Kunst aus der Kindheit geleitet; aber in mehrern Dingen, wie im Helldunkel, und noch mehr in der Perspective, war sie doch immer Kind. Ihre Figuren straucheln zuweilen auf ebenem Boden, ihre Häuser haben keinen wahren Gesichtspunct; die Verkürzung der Körper ist blos angedeutet. Stefano sah diese Schwierigkeiten ein, ohne sie zu besiegen; die übrigen strebten sie meist zu vermeiden, oder sich damit irgendwie abzufinden. Pietro della Francesca, von welchem an einem andern Orte die Rede seyn wird, scheint zuerst den Griechischen Brauch wieder eingeführt zu haben, die Geometrie nämlich der Malerei dienstbar zu machen. Er wird von Pascoli (Bd. 1. S. 190.) und den bedeutendsten Schriftstellern als Vater der Perspective gepriesen. Man verstehe dies aber vom Ganzen in der Malerei überhaupt! Denn in einzelnen Theilen derselben scheint mir ein Anderer ihm doch zuvorgekommen zu seyn. Filippo Brunelleschi aus Florenz, mehrere Jahre vor ihm geboren, war der Erste, der in Darstellung von Bauwerken sie vervollkommnete, indem er sie im Grund- und Aufriss und im Durchschnitt aufnahm (Vasari); daher er den S. Giovanniplatz und andere Oerter in richtigen Verkleinerungen und Zurückweichungen darstellte. Ihm ahmten Benedetto da Majano nach in eingelegter Arbeit, Masaccio in der Malerei, welchen er darin zum Meister diente. Zu derselben Zeit mühete sich Paolo Uccello, unter Anleitung des berühmten Mathematikers Gio. Manetti, darin, ja er legte sich so ausschliesslich darauf, dass er, wie trefflich in diesem Theile der Malerei, in andern zurückblieb. Er sah sie in seinen Studien mit Wohlgefallen an, und sagte immer für sich, es sei doch etwas gar Herrliches um die Perspective. So wahr ist es, dass das Neue ein grosser Quell von Vergnügen ist! Kein Werk von ihm, das nicht neue Aufschlüsse über diese Kunst gab, entweder in Gebäuden und Säulenreihen, die in kleinem Raum einen grossen Platz vorzaubern, oder in Figuren, die sich durch eine den Giottisten unbekannte Kunst verkürzen. Im Kloster S. Maria Novella sind von ihm etliche Bilder aus Adam's und Noah's

Geschichte, die hierin ganz seltsame Aufgaben lösen; dabei ist auch Landschaft, mit so schönen Bäumen und Thieren, dass man ihn den Bassano der ersten Zeit nennen möchte. Vorzüglich ergetzte es ihn, Vögel im Hause zu haben und abzumalen, wovon er auch seinen Zunamen erhielt. Im Dom ist von ihm das Bildnis Gio. Aguto's zu Pferde, in grüner Erde und kolossal. Hier wagte vielleicht die Malerei zum Erstenmale viel, und doch nicht zu viel. Auch in Padua gab er Proben davon, wo er im Hause der Vitali ebenfalls in grüner Erde etliche Giganten abbildete. Für sich übte er sich mehr an Ausmalung von Geräth. Petrarca's Triumphe, welche in der K. Gallerie an kleinen Schränken dargestellt sind, hielt ein Kenner für Paolo's Arbeit.

Masolino da Panicale bildete die Kunst des Helldunkels aus. Es mag ihm wol sehr zu Statten gekommen seyn, dass er sich lange mit Plastik und Bildhauerei beschäftigt; denn dies erleichtert den Malern das Relief unglaublich. Sein Meister hierin war Ghiberti, dem in jener Zeit keiner im Zeichnen, Componiren und Beseelen der Figuren gleichkam. Das Colorit, welches ihm nur noch zum Maler fehlte, lernte er von Starnina, der ebenfalls der berühmteste damalige Meister darin war. So das Beste beider Schulen vereinigend, erfand er den neuen, noch zwar nicht aller Trockenheit entfremdeten, noch vollkommen verbesserten, aber doch grossen, gehaltenen und vor allen frühern vorzugsweise duftigen Styl. Die Kapelle des H. Petrus bei den Karmelitern ist ein Denkmal desselben. Ausser den Evangelisten malte er dort einige Heiligengeschichten, Petri Ernennung zum Heilbothenthum, den Sturm, die Verläugnung, das Wunder an der Porta Speciosa, die Predigt. Da ihn der Tod unterbrach, so wurden andere Lebensvorfälle Petri, wie der dem Kaiser erlegte Zoll, die der Menge ertheilte Taufe, die Heilung der Kranken, nach mehrern Jahren von seinem Schüler Maso di S. Giovanni gemalt, einem Jüngling, der, weil er ganz in Kunst vertieft, wie man sagt, auf's Gerathewohl lebte, den Zunamen Masaccio bekam.

Dieser Masaccio[20]) nun ist ein Genius, der Epoche in

20) Die Werke des Masolino da Panicale und des Masaccio

der Malerei machte, und Mengs zählt ihn vor Allen zu denen, die ihr einen neuen Weg bahnten. Vasari sagt: „das vor ihm Geleistete könne man gemalt, das von ihm Geleistete aber wahr, lebendig und natürlich nennen," und an einem andern Orte: „kein Meister jener Zeit kam den Neuern so nahe, wie er." Den Grund seiner Kunst legte er mit Ghiberti's und Donatello's Werken; von Brunelleschi hatte er die Perspective gelernt; in Rom bildete er sich nach den alten Marmorn. Hier fand er zwei ältere Künstler, Gentile da Fabriano, und Vittore Pisanello, deren ihm, als erstem Maler seiner Zeit, ertheiltes Lob bei Maffei *Verona illustr. To.* 3. *p*. 277. und in andern Werken zu lesen ist. Die aber so schrieben, sahen entweder nichts von Masaccio, oder nur seine ersten Werke, wie die H. Anna in S. Ambrogio zu Florenz, die Kapelle der H. Katharina zu S. Clemente in Rom[21]), wo er, noch Jüngling, einige Scenen aus dem Leiden Christi und jener Heiligen malte; dazu an der Decke die Evangelisten, welche allein unausgebessert geblieben sind. Das Werk ist für jene Zeiten schön, aber von Einigen ihm doch nur zweifelhaft zugeschrieben, und mit der Arbeit bei den Karmelitern nicht zu vergleichen, worin, mit Plinius zu reden, *jam perfecta sunt omnia*. Die Figuren ruhen, haben Schwerpunct und verkürzen sich, was Paolo Uccello nicht gelang, verschiedentlich und vollkommen; das Ansehen der Köpfe ist, wie Mengs sagt, im Raffaelschen Geschmack; der Ausdruck so angemessen, dass die Seelen eben so lebhaft, als die Leiber, gemalt sind. Das Nackte ist wahr und kunstreich; Epoche in der Kunst macht die in der Taufe des Heil. Petrus so belobte Figur, die vor Kälte zu zittern scheint. Die Kleider geben, ohne alles Kleinliche, wenige und natürliche Falten; das Colorit ist wahr, mannichfaltig, zart, und zum Staunen harmonisch, das Her-

in der Karmeliterkirche sind von Lasinio gestochen. Nach *Bar. Rumohrs Ital. Forschungen* 2. *Th.* S. 250 wird das Bild Petrus und Paulus für ein Werk des Filippino angegeben. *Q.*

21) Ueber die Malereien in der Kirche S. Clemente in Rom s. *Le pitture di Masaccio esistenti in Roma nella Basilica di S. Clemente, colle teste lucidate dal Sig. Carlo Labruzzi e pubblicate da' Giov. dalle Arme. Roma* 1809. Jedoch ohne Beschreibung. *Q.*

vortreten grossartig. Er vollendete die Kapelle nicht ganz, indem er 1443, man darf wol vermuthen, durch beigebrachten Gift, starb, und einige Bilder unvollendet liess, welche mehrere Jahre nachher der jüngere Lippi ergänzte. Sie wurde die Schule für die besten Florentiner, die wir in diesem und dem folgenden Zeitraume nennen werden, des Pietro Perugino, ja Raffael's selbst; und es ist etwas Wunderbares, dass in einer Reihe von Jahren, in einer an kunstsinnigen Geistern stets so fruchtbaren Stadt, man durch Nachahmung des Masaccio nicht soweit kam, als er ohne Nachahmung. Andere gleich gerühmte Wandgemälde in Florenz hat die Zeit vernichtet, namentlich die Weihe der Karmeliterkirche, wovon ich zu Pavia bei Fontana Barbita eine Zeichnung sah. Die Gallerien haben wenig von ihm. In der Pittischen wird ein Jünglingsbildnis, das zu leben scheint, sehr geschätzt.

Nach Masaccio zeichneten sich in der Florentiner Schule zwei Mönche aus. Der eine ist ein Dominicaner, Namens F. Giovanni da Fiesole, oder Gio. Angelico, zur Zeit des Santi Tosini, wie die *novelle litterarie* von 1773 sagen. Seine erste Uebung war, Handschriften auszumalen, worin ihm ein älterer Bruder, der Miniaturmaler und Maler zugleich war, leitete. Er soll Masaccio's Kapelle studirt haben; vergleicht man aber ihr Alter, so ist es nicht leicht glaublich. Auch verräth der Styl einen andern Ursprung. An Fiesole bemerkt man immer eine Giottosche Spur im Stellen der Figuren und in den Kunstbehelfen; der Gewänder nicht zu gedenken, die er oft in lange Röhren faltet, und des im Kleinsten ausserordentlichen Fleisses, der Miniaturisten eigen ist. Auch unterscheidet er sich von ihnen nicht in seinen meisten Arbeiten, welche heilige Geschichten aus unseres Herrn, oder der Mutter Gottes Leben in Zimmergemälden darstellen, die in Florenz nicht selten sind. Die K. Gallerie hat deren mehrere, und das heiterste und vollendeteste ist die Geburt des Täufers. Das figurenreiche Paradies in S. Maria Maddalena de' Pazzi, gehört unter seine seltensten, weil es in grössern Verhältnissen ist, und wol auch schönsten. Sein besonderer Vorzug ist die Schönheit in den Gesichtern der Engel und Heiligen; er ist ein wahrer Guido jener Zeit, auch in der Sanftheit der Farben, die er, obgleich *a tempera*, doch beinah vollkommen

zu verbinden wusste. Auch in Wandgemälden galt er für einen der Ersten seiner Zeit, und arbeitete nicht nur am Dom von Orvieto, sondern auch im Vatican selbst, wo er eine Kapelle malte[22]), welche sehr gepriesen wird. Vasari zählt zu seinen Schülern Gentile da Fabriano, der es dem Alter nach nicht seyn konnte, und Zanobi Strozzi aus edlem Geblüt, von welchem ich kein unbestrittenes Gemälde kenne; das weiss ich, dass er auf des Meisters Wegen sich über den Kunstliebhaber emporschwang[23]). Weit über viele Zeitgenossen hob sich Benozzo Gozzoli, ein anderer Schüler von ihm, und Masaccio's Nachahmer.

Sein Muster übertrifft er in Wenigem, wie in den grossen Gebäuden, der anmuthigen Landschaft, den seltsamen, recht heitern, artigen und malerischen Einfällen. Im Palast Riccardi, weiland der fürstlichen Wohnung, ist eine gut erhaltene Kapelle, wo er eine Gloria, eine Geburt Christi, und eine Erscheinung malte. Hier arbeitete er mit einer Goldverschwendung an den Gewändern, die vielleicht in Wandgemälden ihres Gleichen nicht hat, und mit einer Wahrheit, dass man das Bild seines Jahrhunderts in den Bildnissen, Gewändern, Pferdegeschirren, kurz in jeder Kleinigkeit damaligen Brauchs zu sehen meint. Er lebte lange und starb zu Pisa. Dort muss man ihn kennen lernen; denn dort hat er besser gezeichnet und componirt, auch minder Gold verschwendet, als zu Florenz. Der H. Thomas von Aquino im Dom wird von Vasari und Richardson sehr empfohlen; vor allen aber machen ihn berühmt seine aus der Schrift entnommenen Gemälde, wo-

22) Im Vatican malte er zwei Capellen mit wundervollen Bildern aus, wovon nur noch die eine übrig ist. Abbildungen hiernach sind in folgendem Werke: *Le Pitture della cappella di Nicolo V., opere del Beato Giov. Angelico da Fiesole esistenti nel Vaticano disegnate ed incise a contorni da Fran. Giangiaconis Romano in Roma.* 1810. *Q.*

23) Eins seiner vorzüglichsten Werke ist im Museo zu Paris. S. hierüber *Mariä Krönung und die Wunder des Heiligen Domenicus nach Johann von Fiesole in* 15 *Blättern von Wilh. Ternite*, wozu eine sinnvolle Schilderung und Lebensbeschreibung August Wilhelm von Schlegel gegeben hat. Uebrigens hätte Lanzi doch die unvergleichlichen Malereien des Fiesole im Kloster S. Marco zu Florenz erwähnen sollen. *Q.*

mit er einen ganzen Flügel des Friedhofs schmückte[24]; ein „furchtbares Werk, das eine Legion von Malern verschüchtern könnte“ (Vasari), das er in zwei Jahren zu Stande brachte. Hier entfaltet er ein Talent für Composition, eine Wahrheit, eine Mannichfaltigkeit der Gesichter und Gebärden, ein saftiges, lebhaftes, oltramarin-glänzendes Colorit, einen Ausdruck der Affecten, der ihn zum Ersten nach Masaccio macht. Ich kann kaum glauben, dass er Alles allein gemacht. Im trunkenen Noah[25], im babylonischen Thurm und einigen andern Gemälden sieht man ein Streben zu überraschen, das auf jenem nicht bemerkbar ist, wo manchmal handwerksmässige, und namentlich in Kinderkörpern trockene Figuren sind; Mängel, die ich freilich lieber einem Gehülfen, als ihm zuschreiben möchte! Neben diesem grossen Werke ist sein Grabdenkmal, welches ihm die dankbare Stadt gesetzt hat, dabei eine Aufschrift, welche das Anschauliche seiner Darstellung rühmt. Die Zeit hat gleichsam, sein Verdienst anerkennend, dies Werk vor allen andern des Friedhofs geschont.

Der zweite von Giovanni sehr verschiedene Mönch ist F. Filippo Lippi, ein Karmeliter, nicht Masaccio's Schüler, wie Vasari meint, wol aber seiner Werke, welche er fleissig und mit Glück copirte, so dass er oft ein neuer Masaccio schien, besonders in kleinen historischen Gemälden. In der Sacristei von S. Spirito sind einige sehr schöne. Dort, und in S. Ambrogio und anderswo sind von ihm Madonnen, und Engelchöre; die Gesichter voll, angenehm, von einer Farbe und Anmuth, die ganz ihm eigen sind. In den Gewändern liebte er das Gefältelte, hemdenartig Krause, und hatte sehr glänzende, oft aber doch mit einem sonst nicht vorkommen-

24) Durch *Lasinio's Campo Santo di Pisa* kann man sich zwar von der Herrlichkeit und dem Reichthum der Composition des Benozzo eine Vorstellung machen, aber nicht von dem innern Leben, was durch diese Bilder klar ans Licht hervortritt. *Q.*

25) Ernst und Scherz, wie Hohes und Tiefes vermochte Benozzo zu erfassen und oft reizte ihn die Freiheit und Heiterkeit zum Muthwillen. Welchen Eindruck seine Werke auf seine Landsleute machten, kann man daraus schliessen, dass eine Figur in dem Bilde, welches den trunknen Noah vorstellt, die sprichwörtliche Redensart *vergognosa di Pisa* veranlasste, womit man eine Person, welche Schamhaftigkeit heuchelt, bezeichnet. *Q.*

den Violet gedämpfte und oft gemischte Tinten. Als er in der Pratogemeinde malte, brachte er bei grossen Wandgemälden die Verhältnisse über Lebensgrösse auf; und der erste Martyr, und Johannes der Täufer daselbst waren, nach Vasari's Meinung, seine Meisterstücke. Ueber seinen Austritt aus dem Kloster, seine Sklaverei in der Barbarei, seine Gemälde in Neapel, Padua und andern Orten, seinen durch Vergiftung von den Verwandten eines Mädchens, welches ihm einen natürlichen Sohn, auch Filippo Lippi genannt, gebar, beschleunigten Tod ist Vasari selbst nachzulesen[26]. Della Valle meint, er habe nie das Ordensgelübde abgelegt; allein im Karmelitertodtenverzeichniss wird beim Jahre 1469 sein Tod bemerkt, und er Fra Filippo genannt. Er starb zu Spoleti, wo er sein grosses Gemälde im Dom ziemlich vollendet hatte. Lorenzo Medici, der seine Asche für diese Bürger forderte, aber nicht erhielt, liess ihm wenigstens ein schönes Denkmal errichten, und von Angelo Poliziano ein Lobgedicht dazu fertigen. So ehrte man die Kunst damals! F. Diamante da Prato, Lippi's Schüler und Gehülfe bei der letzten Arbeit, ahmte ihm gut nach; ebenso Francesco Pesello aus Florenz, aus dieser Schule, und noch besser, als dieser, sein Sohn, Pesellino, der jung starb. Francesco's Epiphanie, welche Vasari beschreibt, worauf das Bildnis Donato Acciuoli's ist, vermuthet man in der K. Gallerie; dort ist auch der von seinem Sohne im Noviziato von S. Croce gemalte Zockel; er enthält Geschichten der Heil. Cosma und Damian, Antonio und Francesco, welche er wundernswürdige Werke nennt, und für jene Zeit vielleicht nicht über Gebühr lobte.

Um dieselbe Zeit blühten auch in Florenz andere tüchtige, nur von grössern verdunkelte Künstler. Dahin gehören ein Berto Linajuolo, dessen Gemälde in Privathäusern lange in Ehren gehalten wurden. Dem König von Ungarn übersen-

26) Dieses Lippo Leben ist der reichste Stoff für eine Novelle, und doch hat ihn noch kein Dichter benutzt. Freilich dürfte sich wol keiner daran wagen, der nicht mit voller Kraft des Gemüths eine solche Aufgabe auszubilden und zu beherrschen vermöchte, weil nichts unerträglicher und für den Bearbeiter beschämender ist, als wenn der Stoff die Behandlung überbietet. *Q.*

det, machten sie ihn dort sehr berühmt. Ferner Alessio Baldovinetti, ein berühmter, unglaublich fleissiger und genauer Maler, guter Mosaikarbeiter und Ghirlandajo's Meister. Von seiner Geburt Christi in der Halle der Nunziata und von seinen übrigen Werken ist jetzt mehr noch die Zeichnung, als das Colorit übrig, weil die Tinten, wegen Schwäche der Mischung, erloschen sind. Ihnen füge ich hinzu Andrea Verrocchio, einen berühmten Bildhauer, tüchtigen Zeichner, ausserdem auch Maler, wiewol mehr zum Zeitvertreib, als von Gewerb. Als er in S. Salvi eine Taufe unseres Herrn malte, malte sein damals noch jugendlicher Schüler Vinci einen Engel, der schöner war, als die Figuren des Meisters[27]. Dieser erzürnt, sich von einem Knaben übertroffen zu sehen, rührte nie wieder einen Pinsel an.

Masaccio's Schüler, wie Baldinucci meint, oder vielmehr Nachahmer, mehr aber hinsichtlich der Stellung, der Abründung und des Faltenwurfs, als in Anmuth und Farbengebung, war Andrea del Castagno, ein schmachvoller Name in der Geschichte. Er lebte in der Zeit, wo das Geheimniss der Oelmalerei von Johann van Eyck entdeckt wurde (um 1410[28]), und in Italien sich allmälig nicht nur

27) Dieses Gemälde befindet sich jetzt in der Gallerie der Akademie zu Florenz. Auch Carlo Amoretti (*Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci. Milano* 1804 *in* 8.) wiederholt diese Geschichte von dem Engel, den Leonardo gemalt haben soll. S. 11. Dies Gemälde hat sehr gelitten und es ist daher nicht möglich jetzt zu entscheiden, ob die Hand des Schülers den Meister übertroffen habe. Wenigstens scheint jetzt der Abstand nicht so gross, dass Verrocchio durch Leonardo habe entmuthigt werden können. Q

28) In *Guarienti's Abbecedario*, Art Gio. Abeyck, wird ein Bildchen dieses Malers angeführt, das auf der Dresdner Gallerie befindlich ist, mit der Jahrangabe 1416, als, sagt G., dieser Meister berühmt war und schon in seiner zweiten Manier, in Oel, malte. Es stellt Madonna vor, auf einem prächtigen Stuhl mit dem göttlichen Kinde, welches von der H. Anna auf einem Strohstühlchen sizzend einen Apfel anmuthig erhält. Daneben der kleine Johannes und Joseph, dessen Gesicht des Malers Ebenbild ist. Ein Wapen auf diesem Bilde zeigt, dass es für irgend einen Grossen gemalt wurde. Es ist sehr gut erhalten und wird von Gu. das Wunder der Malerei genannt, theils weil es bis auf das Geräth höchst fleissig gearbeitet ist, theils besonders, weil das Zimmer, worin die Handlung vorgeht, Bett, Fenster, erhöhter Fussboden, kurz Alles genau perspectivisch ausgeführt ist. Mithin mögen auch in diesem Theile der Malerei die Niederländer den Italienern vorangegangen seyn. *L.*

der Ruf, sondern auch manche Versuche in dieser so nützlichen Erfindung verbreiteten, und unsere Künstler, die Verschmelzung, Weichheit und Lebhaftigkeit der Farben mittels dieser Erfindung bewundernd, endlich einmal damit in's Klare zu kommen strebten. Ein gewisser Antonello von Messina, der schon in Rom studirt hatte, ging zu dem Ende nach Flandern, lernte das Geheimnis, wie Vasari sagt, vom Erfinder, kam darauf nach Venedig, und theilte es einem seiner vertrautesten Freunde, Namens Domenico, mit. Domenico ging, nachdem er viel in seiner Vaterstadt, in Loreto, und an andern Orten im Kirchenstaate[29]) gearbeitet hatte, nach Florenz. Hier wurde er, von den übrigen bewundert, von Castagno beneidet, von letzterm mit verstellter Freundschaft vermocht, ihm das Geheimnis mitzutheilen; zum Lohn dafür gab ihm Andrea, um keinen Nebenbuhler in dieser Kunst zu haben, verrätherisch den Tod. Der Verräther wusste auch seine Missethat wol zu verbergen, wesshalb viele Unschuldige in Untersuchung kamen, er nie; bis er dem Tode nah freiwillig sein Verbrechen und die Unschuld Anderer kund that. Er wird wegen seiner Lebhaftigkeit, Zeichnung, Pespective, und Fortschritts in der Verkürzug unter die Ersten seiner Zeit gezählt. Seine besten Werke sind untergegangen; in S. Lucia de' Magnuoli ist ein Bild von ihm, und am Zockel einige sehr fleissige Scenen; im Kloster der Engel ein Gekreuzigter unter mehrern Heiligen auf einer Wand.

Gegen Vasari's bereits angeführte Erzählung sind nun viele Schriftsteller aufgestanden, und haben behauptet, die Oelmalerei sey viel älter. Man hat sie sogar aus der Zeit der Römer herleiten wollen. Diese Meinung hat Ranza bei Gelegenheit des Gemäldes der Heil. Helena verteidigt, welches eine durchnähte Arbeit von mehrern zusammengenäheten Stücken Seide ist, die ein Madonnenbild mit dem Christuskinde ausmachen; Köpfe und Hände sind in Oel gemalt, die Gewänder sind mit der Nadel und grösstentheils mit dem Pinsel schattirt. Dies Gemälde befindet sich zu Vercelli und soll, nach einer von Mabillon (*Diar. ital. c.* 28.) mitgetheilten

29) 1454 stand er in Perugia in grossem Ansehen. S. *Mariotti lett. perug. p.* 133. *L.*

Ueberlieferung von Constantin's Mutter, der H. Helena, verfertigt seyn, die Stücken von Seide nämlich von ihr genäht, das Gemalte und Vergoldete von ihrem Maler hinzugefügt, wie Ranza vermuthet. Er bemerkte aber nicht, dass das Jesuskindlein im Schoos der Maria zu malen, erst nach dem vierten Jahrhundert Brauch war, wie wir bei der Römischen Schule bemerken werden; und dass andere Einzelheiten, die er an diesem Bilde aufzählt, sich nicht mit Constantin's Zeiten vertragen, z. B. der Kappenmantel der Maria, und das angehängte Papier aus Seidenfasern, oder Zupfsel. Aus derlei Zeichen musste vielmehr geschlossen werden, dass es entweder kein Oelgemälde, oder, wann auch immer gefertigt, eben so ausgebessert sey, wie die Verkündigung in Florenz, oder S. M. Primerana in Fiesole; deren erste in den Gewändern, die zweite im Gesicht jetzt nicht mehr sind, was sie vor Zeiten waren.

Andere, ohne in die ersten Jahrhunderte der Kirche hinaufzugeben, behaupten, man habe wenigstens schon im elften Jahrhundert ausserhalb Italien in Oel gemalt. Zum Beweis führen sie eine Handschrift des Mönchs Theophilus an, der auch Ruggiero heisst, welche nicht später ist, als das angegebene Jahrhundert, und den Titel führt: *De omni scientia artis pingendi*, wo wirklich die Bereitung und der Gebrauch des Leinöls gelehrt wird. Lessing machte das Bezügliche zuerst bekannt in einer Abhandlung: Vom Alter der Oelmalerei, aus dem Theophilus Presbyter 1774 (S. *Gotth. Ephr. Lessing's sämmtl. Schriften, Th.* 8. *S.* 286 ff. (*Berl.* 1792.) nebst *Eschenburg's Zusätzen*, *Th.* 12. S. 327 ff.). Auch Morelli schrieb darüber bei den Nanischen Handschr. (39) und weitläufig Raspe in *A critical essay on oil-painting, proving that the art of painting in oil was known before the pretended discovery by John and Hubert van Eyck; to which are added Theophilus de arte pingendi, Eraclius de artibus Romanorum, and a Review of Farinator's Lumen animae. Lond.* 1781. 4., wo die in mehrern Bibliotheken befindlichen Abschriften angeführt sind. S. auch Leist in *Lessing's Samml. zur Gesch. u. Literat. Brschw.*1781. *Aglietti Giorn veneto* (*Dicembre* 1793.) und Morelli in der oft angef. *Notizia*, die ich hier um so lieber anführe, da er mir das Rechte in dieser so vielfach behandelten Streitfrage getroffen zu ha-

ben scheint. Er lässt nämlich dem Johann (den er Gianes da Brugia nennt) das Verdienst, welches ihm Vasari zuschreibt, erklärt aber besser, wie dies zu verstehen sey. Er antwortet den Gegnern nicht, dass die von Theophilus gelehrte Kunst etwa in Vergessenheit gekommen, und von Johann wieder erfunden worden sey, wesshalb ihn Vasari als Erfinder habe preisen können, wie nach den römischen Anthologisten Tiraboschi antwortete (*Stor. lett. T. VI. p.* 1202). Auch nimmt er die Verteidigung Budberg's (*Versuch über das Alter der Oelmalerei. Zur Verteidig. des Vasari. Götting.* 1792. 4., vgl. *Esprit des Journ. Oct.* 1792.) nicht an, dass nämlich Theophilus die Oelmalerei nur auf Feldern ohne Figuren, und ohne Verzierungen gelehrt habe; indem ja Theophilus im 22. Kap. auch diese Kunst lehrte. Worin bestand also nun diese so berühmte Erfindung Johann's? In folgendem. Bei der alten Art zu malen, konnte man keine neue Farbe auftragen, wenn die frühere nicht erst an der Sonne getrocknet war. Dies erforderte unendliche Geduld, wie Theophilus im 23. Kap. gesteht. Ich möchte noch hinzufügen, dass die Farben nie ganz verschmelzen konnten. Diese Uebelstände sah van Eyck ein, und betrübte sich noch mehr darüber, als ein Gemälde, das er an der Sonne trocknen wollte, von der Hitze barst. Da er nun ein nachdenklicher Mann war, so sah er sich nach Oelfarben um, welche von selbst, nicht an der Sonne, trockneten, und so machte er durch andere Mischungen den Firnis, welcher trocken kein Wasser scheut, die Farben brennender, durchsichtiger macht und wunderbar verschmelzt, wie Vasari sagt. So scheint mir die Frage gelöst, und die Lösung kann mit zwei Worten so ausgesprochen werden: vor van Eyck kannte man eine Art in Oel zu malen[30], welche aber unvollkommen und langwierig, übrigens nur vielleicht ausserhalb Italien gebräuchlich war. Johann vervollkommnete diese Kunst, die sich nun in Europa ausbreitete, und in Italien durch Antonio, oder Antonello von Messina bekannt wurde.

30) Aber bei Vasari ist, wie Lessing bemerkt, nur von einem Firnis zum Ueberziehen die Rede, welcher theils auch im Th. angegeben, theils bereits schon Apelles nicht unbekannt gewesen sei. Wo wäre da die Frage gelöst? *W.*

Hier treten nun andere Gegner auf, welche nicht mit Büchern, sondern mit Kunde der Malerei und Scheidekunst gegen van Eyck, Antonello, und noch unmittelbarer gegen den Geschichtschreiber von Arezzo streiten. Malvasia behauptet, mit Bezug auf Tiarini, Lippo Dalmasio habe in Oel gemalt; die Neapolitaner behaupten dasselbe von ihren Malern im dreizehnten Jahrhundert, auf das Zeugnis des Marco von Siena und anderer Kunsterfahrner hin. Dasselbe sagen Einige[31]) von etlichen Bildern des vierzehnten Jahrhunderts, die in Siena, Modena und an andern Orten vorhanden sind, hauptsächlich aber von dem des Tommaso von Modena[32]), welches im Kaiserl. Kabinet, und von uns in der Schule dieses Malers beschrieben ist. Man hat diese Bilder mit Feuchtigkeiten geprüft, und die Farben zersetzt, und geglaubt, es seyen wirklich Oelgemälde. Was man aber auch von Erfahrungen und Versuchen hiebei anführe, mir scheint Vasari damit noch nicht des Irrthums überführt zu werden. Es ist nicht schwer, andere Erfahrungen und Versuche entgegenzusetzen, welche die Frage aufhellen. Ich fange mit Toscana an. In Pisa hat man die Farben an mehrern Toscanischen Gemälden, welche man für Oelgemläde hielt, von dem geschickten Scheidekünstler Bianchi untersuchen lassen und gefunden, dass die ältesten, welche sehr glänzend waren, Spuren von Wachs verriethen, was schon in den enkaustischen Gemälden gebraucht wurde, und von den Griechen, welche Giunta und die Zeitgenossen unterrichteten,

31) *Raspe* (*a. W.*), *Valle* (*Ann. al Vas. To. III. p.* 313.), *Tiraboschi* (*St. lett. To. VI. p.* 407), *Varnazza* (*Giorn. Pis. To.* 94. *p.* 220.), *S. Morelli Notiz. p.* 114. Dazu ist noch der Dominicaner Federici gekommen. Spasshaft ist es, dass Tommaso von Modena, oder, wie er meint, von Trevigi, von da die Oelmalerei nach Deutschland gebracht, von wo aus sie sich nach Flandern verbreitet habe. *L.*

32) Die gegenwärtig in Wien im Belvedere befindlichen Bilder von Tommaso da Modena sind aus der Capelle zu Carlstein in Böhmen ohnweit Prag genommen und mit Firnis überzogen. Die in Carlstein selbst befindlichen Gemälde und zwei dieses Meisters, welche in der Bibliothek in Prag aufbewahrt werden, haben gar nicht das Ansehn von Oelgemälden, sondern von Bildern in *Tempera*. Das Colorit dieses Meisters ist grünlich in den Mitteltinten wie das der Neugriechen und Tommaso's Vortrag ist weich. S. Bienenbergs Alterthümer. *Agincourt hist. de l'art par les monumens. Peinture p.* 117. *Q.*

nicht vergessen worden war. Sie scheinen es als Firnis gebraucht zu haben, womit sie die Gemälde überzogen, um sie vor Nässe zu schützen, und ihnen etwas Durchsichtiges, Glänzendes zu geben. Auch hat man bemerkt, dass im vierzehnten Jahrhundert der Zusatz von Wachs immer geringer wird; ja nach 1360 kommt er ganz ab, und statt seiner braucht man eine glanzlose Mischung. In diesen Erfahrungen hat man nie Oel gefunden, einige Tropfen ätherischen Oels ausgenommen, womit man, nach des genannten Scheidekünstlers Muthmassung, in frühern Zeiten vielleicht das Wachs aufgelöst haben mag.

Ausser dem Wachse brauchte man vor alter Zeit auch manche Harze und Eiergelb, was wol minder Kundige täuschen kann; so nahe kommen dergleichen Gemälde den mit etwas Oel gemalten; wie Zanetti in *pittur. venez. p.* 20 bemerkte, und die Untersuchung des Tommasischen Bildes wundersam bestätigt hat. Ich verdanke diese Kunde dem Gr. Durazzo, der mich 1793 zu Venedig versicherte, dass er in Wien dieser, auf des Fürsten Kauniz Befehl und in seiner Gegenwart, von den geschicktesten Männern angestellten Untersuchung beigewohnt, und dass die Künstler einstimmig geurtheilt, es sey keine Spur von Oel vorhanden, vielmehr sey das Gemälde mit sehr feinen mit Eiergelb, oder Eiweiss gemischten Harzen gemacht, wie man dies auch von andern alten Werken behaupten müsse. Auch achte ich das Urtheil des Piacenza über das berühmte Gemälde von Colantonio sehr, behalte mir dies aber nebst andern Bemerkungen bis zu der Neapolitaner Schule vor. Hier beschränke ich mich nur noch mit Morrona auf diese, dass bei chemischen Prüfungen oft ein Gemälde für unberührt und ursprünglich rein gehalten wird, das doch später mit Oel übergangen worden ist. Ohne dies kann hier schon das ätherische Oel täuschen, ja noch andere gewöhnlichere Oele, wie ich sogleich deutlicher erklären will. Nachdem nun die dem Vasari von Neuern gemachten Einwürfe gehoben sind, bleibt mir noch ein Zweifel an einigen Worten übrig, wo er sich selbst zu widersprechen scheint. Indess werden auch sie, gehörig verstanden, die Frage nur noch mehr aufhellen. Er scheint nämlich auf den ersten Anblick vergessen zu haben, was er im Leben Angiolo Gaddi's

sagte, wo er von den Arbeiten und Schriften eines Cennino di Andrea Cennini, Angelo's Schüler, spricht. Dieser schrieb 1437, also lange vor Domenico, ein Werk über die Malerei, welches handschriftlich in der Bibliothek des H. Lorenzo befindlich ist[33]). Darin, sagt Vasari, handelte er „von Anreibung der Farben mit Oel, um rothe, blaue, grüne Felder zu machen, und von andern Arten, und von Goldpolimenten, um Gold aufzulegen, aber nicht für Figuren." Baldinucci sah diese Handschrift nach, und las im 89. Kap.: „ich will dich auch lehren in Oel auf Wand, oder Holz malen, was die Deutschen häufig thun," und weiter heisst es in der neuerlich von mir bei Moreni nachgeschlagenen Handschrift „ebenso auch auf Eisen und Stein; zuerst aber will ich von der Wandmalerei sprechen." In den folgenden Kapiteln sagt er, „man müsse diessfalls Leinsaamenöl kochen." Dies scheint nicht mit Vasari's Behauptung zu stimmen, dass Johann van Eyck nach vielen Erfahrungen „fand, dass Lein- und Nussöl am leichtesten trockneten. Diese also mit andern Mischungen gesotten, fertigten sie den Firnis, den er und alle übrige Maler von jeher gewünscht hatten." Indess scheint aus Vergleichung des Textes dreierlei sich zu ergeben. Einmal, dass Vasari nicht alle Oelmalerei ausschliesse, weil er behauptet, man habe sie von jeher gewünscht, und folglich auch Versuche darin gemacht, sondern nur die vollendete, welche, getrocknet, kein Wasser scheut, die Farben brennend, hell macht und wundersam verschmelzt, wie vor kurzem bemerkt wurde. Zweitens, dass die Cenninische nicht von dieser Art seyn mochte, entweder weil sie nicht mit Johann's Mischungen gesotten, oder weil sie blos bei gröbern Arbeiten anwendbar war, oder aus einem andern Grunde; was sich denn auch thatsächlich bewährt; denn als er zu Florenz im Siechhause Bonifacius eine Madonna mit mehrern Heiligen, wiewol „in sehr gutem Colorit" gemalt hatte, erregte er doch niemals Bewunderung oder Neid der Künstler. Drittens, dass man nach diesen Bemerkungen nicht blindlings jeder Erzählung von alter Malerei in Oel glauben, nicht blindlings jeder Erzählung von alter un-

33) Bereits erschienen! Q.

vollkommener Oelmalerei widersprechen darf. Diesen Grundsatz habe ich immer befolgt, und entwickle ihn hier nur deutlicher. Doch kehren wir jetzt zu unserer Malerfolge zurück[34]!

34) Das durch Lessing bekannt gewordene Manuscript des Theophilus, und Cennino Cennini's Abhandlung über die Malerei sind wol hinreichender Beweis, dass man vor Eyk wusste, dass es möglich sey die Farben mit Oel zu vermischen und das Leinöl zu kochen verstand. Auch behauptet weder Vasari, noch Carl von Mander, dass Eyk der Erfinder dieser Mischung sey, sondern nur, dass Eyk einen weit leichter als Oel trocknenden Firnis erfunden hätte, dadurch, dass er viele Dinge und Oele untersucht und einige Stoffe, die Mander aber nicht nennt, wahrscheinlich weil sie ihm unbekannt blieben, mit solchem Oele zusammensott, woraus der beste Firnis von der Welt entstanden sey. Eyk wird also immer nur als Erfinder einer verbesserten Oelmalerei gerühmt und man thut dem Vasari und Mander Unrecht, wenn man glaubt, dass sie den Eyk für den ersten Erfinder dieser Malerei ausgegeben hätten. Unerklärlich bleibt aber immer noch Mehreres. Warum suchte man nicht schon früher die Oelmalerei zu verbessern? Wie kommt es, dass Domenico von Venedig, der die Oelmalerei von Antonello von Messina gelernt haben soll, sich dieser Art zu malen nicht bediente? wie Bar. Rumohr hievon ein Beispiel in seinen *Ital. Forschungen* 2. *Thl.* S. 262 anführt. Sodann: wie ging Eyk's Erfindung des verbesserten Malerfirnisses wieder verloren? Diese Fragen sind, wie es mir scheint, genügend so zu beantworten. Die Temperamalerei hat zwar darin Schwierigkeiten, dass ihre Farben zu schnell auftrocknen und daher bei grossen Bildern die Tinten sich nicht leicht vermalen lassen; woher es kommt, dass grosse Bilder dieser Art schraffirt sind. Dahingegen hat sie auch grosse Vorzüge vor der gewöhnlichen dem Cennino schon bekannten Oelmalerei, welche darin bestehen, dass man sehr rasch malen kann, wenn man darin geübt ist; dass sie beim schnellen Trocknen dennoch eine sorgfältige Ausführung zulässt, indem man auf das Trockne sehr zarte Einzelheiten auftragen kann; ferner dass kein Nachdunkeln, oder Vergelben, wie beim Oele, zu befürchten ist; endlich dass die Lichter viel reiner und heller dem Temperamaler, als dem gewöhnlichen Oelmaler, gelingen. Auch ist dem Mangel an Dauer dadurch abzuhelfen, dass die Temperamalerei mit einem Wachs- oder Oelfirnis überzogen wird. Warum sollten nun die Italiener auf dem Standpuncte der Kunst, auf welchem sie sich befanden, eine neue Art zu malen suchen, da die alte Methode ausreichend war und Vorzüge vor der ihnen bekannten Oelmalerei hatte? Betrachten wir aber Eyk's Werke, so sehen wir von den Italienischen Malereien ganz verschiedene Aufgaben. Joh. van Eyk hat immer auf nicht zu grosse Räume einen grossen Reichthum von Gegenständen anbringen und diesem die höchste Vollendung der Ausführung geben wollen. Dies lässt aber in diesem Grade, wie Eyk es gewollt und erreicht hat, die Temperamalerei nicht zu, welche wohl gestattet, zarte Einzelheiten, wie z. B. einzelne Härchen und Stickereien anzubringen und Alles, was durch feine Linien und wirkliche Vergoldungen geleistet werden kann. Eine solche Kraft der Farben, eine solche Sonnenhelle der Lichter bei Klarheit

Die nun folgenden Maler stehen dem goldnen Zeitalter näher, mit dessen Farbe sie gleichsam manche ihrer Werke

und Tiefe der Schatten, ein solches Verschmelzen der Tinten, und eine solche Bestimmtheit der Formen, wie Eyk forderte und leistete, hatte vor ihm keiner erstrebt. Er bedurfte hiezu also auch ganz neuer Mittel, und zwar eines Bindemittels für Farben, welches langsamer trocknet, als Tempera, und rascher als blosses gekochtes Oel, was noch sehr leicht gelb wird, wenn es nicht an der Sonne trocknet. Wir sehen also Eyk durch sein künstlerisches Streben in die Nothwendigkeit versetzt, auch neue technische Mittel zu versuchen. Die zweite Frage: warum erst Eyk die Oelmalerei zu verbessern suchte? ist hiedurch, wie mir scheint, gelöst.

Eine andere aber: warum Domenico da Venezia, welcher von Eyk's Schüler, dem Antonello da Messina, die verbesserte Oelmalerei gelernt haben soll, dennoch ein Bild für die Kirche S. Lucia in tempera malte? lässt sich wol so lösen. Erst kommt es darauf an, ob Antonello alle seine schwererkauften Geheimnisse verrieth; und es scheint, nach Zanetti, als wenn die Kunst der neuen Oelmalerei noch bis zu Johann Bellins Zeiten in Venedig selbst als ein Geheimniss von einzelnen Künstlern besessen worden wäre, wovon also nur einige Vortheile erlauscht werden konnten. Sodann aber kann ein Künstler alle Kunstgriffe wissen, darin aber noch nicht geübt seyn, und wird daher sich immer seiner gewohnten Manier bei Werken bedienen, bei welchen ihm auf ein sichres Gelingen viel ankommt. Endlich aber muss man eingestehn, dass die Eyksche Oelmalerei bedeutende Schwierigkeiten in grossen Dimensionen haben mag, und dass darum Domenico wol der leichtern Manier der Tempera hier den Vorzug gab.

Die letzte Frage: wie es komme, dass Eyk's verbesserte Oelmalerei aufgegeben und, wie es scheint, wieder vergessen wurde? lässt sich ebenfalls aus der Richtung der Kunst in spätern Zeiten erklären. Wenn man bedenkt, dass in spätern Zeiten und in Italien besonders, malerische Werke von ungeheuerm Umfang unternommen wurden; dass der Sinn für Schönheit der Farben schon am Ende des 16. Jahrhunderts zu sinken anfing, und im 17. Jahrhundert ganz verschwunden und durch die Neapolitanische und Spanische Schule verdorben worden war; endlich, dass sogar die richtige und bestimmte Zeichnung durch einen gekleckster Vortrag unterging, so dass man sich nur noch an allgemeine Proportionen in der Zeichnung hielt, und Vernachlässigung und Roheit der Behandlung für geistreiche Leichtigkeit ansah, was vor nicht gar langer Zeit ja so weit ging, dass man Liederlichkeit in der Ausführung der Kunstwerke und im Leben selbst für ein Merkmal der Genialität hielt: so ist nichts natürlicher, als dass Eyk's Art zu malen und Farbenbindemittel zu bereiten, welche von alle dem das Gegentheil fordert, und auf Reinheit, Bestimmtheit und Sorgfalt gegründet ist, nicht allein vergessen, sondern sogar von den ausgearteten Malern neuerer Zeit angefeindet wurde.

Wer sich über die Geschichte der Erfindung, welche Eyk machte, selbst unterrichten will, lese in *Vasari Vite de' Pittori* das Leben des Antonello da Messina, und *Carl von Mander Het Schilder Boeck waerin voor eerst de leerlustige Jeught den gront der Edle Vrye Schilderkonst in verscheyden deelen Wort vorgedra-*

tünchen, trotz der trockenen Zeichnung und der unvollkommenen Farbenverschmelzung, die meistens *a tempera* bewirkt ward, selten mit Oel. Diese blühten in der Zeit Sixtus IV., welcher die von ihm genannte Kapelle erbaute und sie dazu aus Toscana berief. Es waren Botticelli, Ghirlandajo, Rosselli, Luca da Cortona, D. Bartolommeo d'Arezzo, welche ich hier mit ihren Anhängern aufführen will. Manni, der das Leben einiger von ihnen schrieb[35]), führt auf die Vermuthung, dass diese Arbeit schon um 1474 gemacht ward. Auf der einen Seite der Capelle sollten Geschichten von Moses, auf der andern von Christus dargestellt werden; so war also dem alten Gesetz das neue, dem Schatten das Licht, dem Bild das Vorgebildete gegenübergestellt. Der Papst verstand nichts von Kunst, liebte aber den Ruhm, der durch sie den Grossthaten der Fürsten und ihrem Namen zu Theil wird. Zum Oberaufseher der Arbeit wählte er Sandro Filipepi, der von seinem ersten Meister Goldschmied Botticelli zubenannt wurde, einen Schüler des F. Filippo; damals berühmt und stets wegen vieler Gemälde mit kleinen Figürchen bekannt, den man wol zuweilen mit Mantegna verwechseln könnte, wenn nur seine Köpfe reizender wären. Vasari, der sein Gemälde, die Verläumdung des Apelles, anführt, nennt es höchst schön[36]); von der für S. Pier Maggiore

gen u. s. w. Amsterdam 1618. zweite Auflage Fol. 38 das Leben des Antonello von Messina und Fol. 123, Seite 246, wie Johann van Eyk darauf kam, den besten Firnis von der Welt zu erfinden. Das Gründlichste und Wohlerwogenste, was bisher über Joh. von Eyk und seine Erfindung geschrieben worden ist, findet der Leser in Dr. Gustav Friedrich Waagen über Hubert und Johann van Eyk. Breslau 1822. 8. *Q.*

Vergl. übrigens *Johanna Schopenhauer*, *Joh. von Eyk und seine Nachfolger. Frankf. a. M.* 1822. *II.* 8. *Schorn's Kunstblatt.* 1822. *N.* 57 — 59. und über *Waagen's Werk dass. Kunstbl.* 1823. *N.* 54. *ff.* *W.*

35) S. *Opuscoli del Calogerà. To.* 43. *L.*

36) Es ist dies Gemälde gegenwärtig in der Gallerie zu Florenz und derselbe Gegenstand, doch sehr verändert, von Baldini oder Botticello selbst in Kupfer gestochen, und dieses Blatt gehört zu den grössten Zierden der Kupferstichsammlungen. *L. Peintre Graveur p. Adam Bartsch Vol.* 13. *Pag.* 113. *No.* 10. *La Sottise sur le trône.* Eins der berühmtesten Bilder des Botticello, welches der Brüderschaft des heiligen Zenobius in Florenz gehörte, befindet sich jetzt in meiner Sammlung. Es stellt die Wunder und den Tod dieses Heiligen dar. Q.

gemalten Himmelfahrt mit unzähligen Figuren urtheilt er, sie sey sehr schön und müsse allen Neid entwaffnen. Die erste ist jetzt auf der K. Gallerie, die zweite in einem Privathause befindlich. Noch ist ein Gemälde von ihm übrig, das aber nicht mit dem in der Sistina verglichen zu werden verdient. Man erkennt darin kaum den Sandro von Florenz wieder. Die Versuchung Christi mit einem so grossen Tempel und einer Unzahl von Opfernden in der Vorhalle; Moses, der Jethro's Töchtern gegen die midianitischen Hirten beisteht, mit so vieler frischfarbiger Kleiderpracht; andere lebendig und wunderlich dargestellte Handlungen zeigen, dass er auf die Länge hin sich selbst übertrifft. Dasselbe gilt auch von andern, die wir nachher nennen werden: so viel vermochte der Wetteifer, der Anblick einer Stadt, welche die anderswoher mitgebrachten Ideen vergrössert, und das Urtheil eines Publicums, das sich kaum mit dem Guten begnügt, weil sein Auge an das Wunderwürdige gewöhnt ist.

Die Geschichte meldet nicht, dass er bei dieser Arbeit Filippino Lippi, F. Filippo's Sohn, wie wir sagten, neben sich hatte. Doch ist es wahrscheinlich; theils, weil dieser von Jugend auf sein Schüler war, theils weil Lippi sich den Geschmack, Bräuche des Alterthums in jedem Gemälde anzubringen, als er, noch Jüngling, in Rom studirte, angeeignet zu haben scheint. Cellini bezeugt in seiner Selbstbiographie[37]), mehrere Bücher von ihm gesehen zu haben, worin er schönes altes römisches Geräth abgezeichnet hatte; und Vasari hält ihn für den Ersten, der die neue Malerei mit Grottesken, Trophäen, Rüstungen, Gefässen, Gebäuden und Kleidern in alterthümlichem Geschmack bereichert habe; worin ich ihm aber nicht beistimmen kann, da bereits Squarcione dies viel eher gethan. Wahr aber ist, dass er in solchen Verzierungen, wie in der Landschaft und allen Kleinigkeiten ausgezeichnet ist. Der Heil. Bernard der Abtei, die Magier im Königl. Museum, die beiden Wandgemälde in S. Maria Novella, der H. Johannes nämlich und der H. Philipp, gefallen vielleicht mehr durch diese Beiwerke, als durch die Gesichter, welche in der That

37) *To.* 1. *p.* 34. *ed. Milan.* 1806. *L.*

nicht, wie die des ältern Lippi, schön, und anmuthig, sondern wahre, nur aber nicht gewählte Bildnisse sind. Er wurde nach Rom berufen, um in einer Capelle der Minerva zu arbeiten, wo eine Himmelfahrt und einige Scenen aus Thomas von Aquino Leben von ihm sind, unter welchen die Disputation vorzüglich ist. In dieser Kapelle malte er die Köpfe besser; dennoch übertraf ihn hierin sein Schüler Raffaellino del Garbo, der Engelchöre an der Decke malte, die ihm allein den Zunamen, den er führt, bestättigen. Zu Monte Oliveto in Florenz ist eine Auferstehung von Raffaellino; kleine, aber so anmuthige, so schön gewandte, und so vorzüglich colorirte Figuren, dass man ihm kaum einen andern Meister seiner Zeit vorziehen würde. Ein anderes schönes Gemälde von ihm mit dem auch noch erhaltenen Zockel zu S. Salvi erwähnt Moreni im letzten Theile der *Memorie istoriche, p.* 168. So auch andere Werke aus seiner ersten Zeit; denn, als er Vater einer zahlreichen Familie geworden, kam er immermehr in Verfall, und starb endlich arm und verachtet.

Der zweite, welchen ich bei der Sistina nannte, ist Domenico Corradi, von seines Vaters Gewerb del Ghirlandajo genannt, ein trefflicher Maler und Musivarbeiter, ja Förderer dieser Künste. Bei jenem Wettkampf in der Sistina malte er die Auferstehung Christi, ein jetzt verlorenes Bild; und die Berufung der H. Petrus und Andreas, welche noch vorhanden ist. Er ist der Ghirlandajo, in dessen Schule, oder nach dessen Grundsätzen sich nicht nur sein Sohn, Ridolfo del Ghirlandajo, sondern selbst Buonarroti und die besten Künstler der nächstfolgenden Periode bildeten: von einer seltenen Schlichtheit der Umrisse, Gefälligkeit der Züge, Mannichfaltigkeit der Ideen, Leichtigkeit und Fleiss; der Erste unter den Florentinern, der mittels der Perspective seinen Compositionen eine gute Anordnung und Tiefe zu geben verstand[38]). Auch war er der Erste, welcher in den Gewändern jenen grossen Goldaufputz mied, den die Alten anbrachten, als müssten die

38) *Mengs To. II. p.* 109. *L.* — Vergl. *Schorn's Domenico Ghirlandajo.* Eine Andeutung. Im *Kunstbl.* 1824. *N.* 1. 2. *W.*

Figuren, da sie nicht schön seyn konnten, doch reich seyn. Ein verständig mit Goldlichtern gearbeitetes Gemälde von ihm ist indess vorhanden, wie zu Florenz eine Erscheinung in der Kirche degli Innocenti. Es ist ein ausgezeichnetes Werk, wie auch eine Capelle von ihm in S. Trinità mit den Thaten des H. Franciscus, und einer Krippe in der Sacristei dieser Kirche. Sehr berühmt ist das Chor in S. Maria Novella, wo er auf der einen Seite Scenen aus Johannes des Täufers Leben, auf der andern Geschichten der Maria, und den von Vasari so sehr gelobten Kindermord darstellte. Es sind darauf viele Gelehrte und angesehene Bürger abgebildet[39]), und beinah jeder Kopf ist ein Bildnis, nur in veredelten Formen, oder auch aus vielen gewählt. Die Hände und Füsse der Figuren entsprechen dem Uebrigen nicht; und diese letzte Ueberarbeitung verdanken wir dem Andrea del Sarto, in welchem Ghirlandajo's Manier grossartiger und vollendet erscheint. Ich habe viele Werke von ihm hier und da in Italien gesehen, in Rom, Rimini, Pisa, bei den Eremitani di Pietra Santa, bei den Camaldolensern von Volterra, wo ausser den Gemälden im Speisesaal, in der Kirche ein Romuald ist, gestochen von Diana der Mantuanerin. Dieser Meister ist nicht mit seiner Schule zu verwechseln, wie in mehrern Bildersammlungen geschieht; wo die von seinen Brüdern, oder Zöglingen gearbeiteten heiligen Familien als Werke von ihm angegeben werden, aber weit weniger Lob verdienen, als wir ihm mit Recht ertheilten. Einer seiner Brüder, David, legte sich sehr auf Mosaik; ein anderer, Benedict, malte vielleicht mehr in Frankreich, als in Italien. Bastiano Mainardi, ihr Schwager, war mehr Gehülfe des Domenico, als selbst erfindender Maler. Baldino Baldinelli, Niccolò Cieco, Jacopo del Tedesco, Jacopo Indaco stehen nicht mehr in Ruf, ausser dass man von Letzterm weiss, dass er auch etwas mit Pinturicchio in Rom gemalt, und Bruder eines Malers

39) *Cinelli Le bellezze di Firenze* giebt die Namen zu diesen Bildnissen. Bildnisse derselben Personen, auf einem in *tempera* gemalten Bilde finden sich auf der Universitätsbibliothek in Leipzig. *C. Lasinio's Kupferstiche Tavola* 8 bis 12 aus S. Trinità und 18 bis 25 aus S. Maria Novella Malereien von Dom. Ghirlandajo, sodann 27. 28. 29. 30. 31. Q.

Francesco war, der zu Montepulciano bekannter ist, als zu Florenz.

In der Capelle des Papstes Cosimo arbeitete auch Rosselli, dessen edles Geschlecht mehrere andere Künstler zählt. Oeffentliches ist von ihm in seiner Vaterstadt wenig zu sehen, ausser dem Wunder beim Abendmal, in S. Ambrogio; ein Wandgemälde mit vielem Volk, in den Köpfen Mannichfaltigkeit, Affect, Ausdruck. Vasari lobt ihn in seiner Römischen Arbeit weniger, als alle übrige. Da er es seinen Mitbewerbern in der Zeichnung nicht bieten konnte, so überlud er seine Gemälde mit glänzenden Farben und Goldbesätzen; was dem Papste, obgleich der bessere Geschmack es verdammte, doch sehr gefiel, so dass er ihn lobte und vor allen belohnte. Seine beste dortige Arbeit ist vielleicht die Bergpredigt Christi; die Landschaft soll von Pier di Cosimo seyn, der besserer Colorist als Zeichner war, wie ein Gemälde von ihm agli Innocenti, und sein Perseus auf der Gallerie beweisen. Doch sind beide Meister in der Geschichte berühmt als Lehrer des Porta, und Andrea del Sarto.

Kein anderer Florentiner wurde bei Ausmalung der grossen Capelle gebraucht. Kurz nachher aber kamen Piero und Antonio Pollajuoli, Bildhauer und Maler, dahin und fertigten das Grabmal Sixtus IV. aus Erz. Ihre Werke sind noch zu S. Miniato, ausserhalb Florenz zu sehen, und das Tafelgemälde ist in das königl. Museum gekommen. Man sieht darin die Schule des Castagno, der Pietro's Lehrer war; ernste Gesichter, ein starkes und saftiges Oelcolorit. Antonio, Pietro's Schüler, war für jene Zeit sehr tüchtig. In der Capelle der Marchesi Pucci bei den Serviten ist von seiner Hand das Märtyrthum des H. Sebastian; eines der besten Gemälde aus dem 15ten Jahrhundert, das ich gesehen. Die Farbe ist nicht die beste; aber die Composition steht weit über seiner Zeit, und die Zeichnung des Nackten beweiset sein Studium der Anatomie; er ist vielleicht der erste italienische Maler, der Leichname zerschnitt, und das Verhältniss der Muskeln gründlich kennen lernte. Beide Pollajuoli starben zu Rom, wo in S. Piero in Vincoli ihr Grabmal ist, mit einem Gemälde von ihnen, oder aus ihrer Schule, welches, nach Ei-

nigen, den Gang einer Seele in das Fegefeuer und die Kraft des Ablasses, sie daraus zu befreien, versinnbilden soll.

Die beiden nun Folgenden wurden aus dem Florentiner Staat in die Sistina berufen, dessen Maler ich nun nach denen der Hauptstadt betrachten werde. Luca Signorelli war aus Cortona, den Vasari's von Arezzo verschwägert, Schüler des Piero della Francesca, ein Maler von Geist und Ausdruck, einer der Ersten in Toscana, welche die Körper mit wahrer Kenntnis der Anatomie, wiewol etwas trocken[40]), zeichneten. Dies beweiset der Dom zu Orvieto und die vielen nackten Figuren, deren Gebärden nachzuahmen Michelangelo selbst nicht verschmähte. Obwol man in seinen meisten Arbeiten nicht auserlesene Formen, noch hinlängliche Harmonie der Farben gewahrt, so haben doch einige andere, besonders in der Communion der Apostel in der Kirche Jesu in seiner Vaterstadt[41]), eine Schönheit, Anmuth und Farbe, die an das Neuere rührt. Er arbeitete in Urbino, Volterra, Florenz und mehrern andern Städten. In der Sistina malte er die Reise Mosis mit Sipora, und die Bekanntmachung des alten Gesetzes; reiche und besser, als sein Jahrhundert pflegte, angeordnete Bilder. Vasari und Taja erkennen ihm unter den

40) Dies ist eins von den Vorurtheilen, von welchen Lanzi's Werk voll und angesteckt ist. Signorelli war einer der grössten Künstler, welche je gelebt haben, und hinsichtlich einer reinen, grossartigen, naturgemässen, von aller Manier freien Zeichnung gewiss der vorzüglichste von Allen; allein eben wegen der letztern Eigenschaften seiner Zeichnung nennt ihn Lanzi trocken. Vielleicht hat Lanzi dies von einem Pfuscher aufgenommen, der die Natur und die Antike nie erkannt, die eine durch die andere zu verstehen nie gelernt hat, und der immer noch meinte, Gott hätte die Menschen wie den Apoll von Mengs in der Villa Albani machen sollen; dahingegen uns doch scheint, es wäre besser gewesen, Mengs hätte dem Apoll eine edle Menschengestalt gegeben. Obwol die Abbildungen zu *della Valle Storia del duomo d'Orvieto* nur sehr unvollkommen sind, so kann man sich doch schon danach eine Vorstellung von der Grösse und dem hohen Geiste der Werke des Signorelli machen. *Q.*

41) Diese Darstellung des Abendmals weicht von den andern dadurch ab, dass die Jünger nicht an einer Tafel sitzen, sondern um Christus her knieen und er in ihrer Mitte stehend das Brod austheilt. Dieses Bild ist unvergleichlich gemalt, stellt nicht Nacht, sondern Tag vor, und weicht also auch dadurch von andern Abendmalsbildern sehr ab. Ein schlechter Umriss danach ist bei Agincourt nachzusehen. *Q.*

damals wetteifernden Künstlern den Vorrang zu; mir scheint er wenigstens mit den Ersten zu wetteifern und sich selbst zu übertreffen. Für das Vaterland bildete er zwei edle Schüler, Tommaso Bernabei, der ihm genau nachahmte und von dem in S. M. del Calcinajo ein Werk vorhanden ist; und Turpino Zaccagna, der einen andern Styl hatte. Er soll für die Kirche der H. Agathe in Cantalena bei Cortona im Jahr 1537 ein Gemälde geliefert haben.

Don Bartolommeo della Gatta hat für die Sistina nichts Eigenes gemalt; er half nur dem Signorelli und Perugino. Er war im Engelkloster zu Florenz mehr für die Miniatur, als für die Malerei erzogen worden. Nachdem er Abt zu S. Clemente in Arezzo geworden war, trieb er dort beides; war auch in Musik und Baukunst bewandert. Von seinen Gemälden ist, laut eines handschriftlichen Wegweisers nach Arezzo, dort nichts, als der H. Girolamo im Dom in einer Capelle, welcher 1794 mit der Tünche in die Sacristei geschafft wurde. Schüler des Abts waren Domenico Pecori und Matteo Lappoli, Aretinische Edelleute, welche nach andern Mustern in der Kunst fortschritten; besonders der Erste, wie man an dem Gemälde in der Pfarrkirche sehen kann, wo Maria das ihr von ihren Schutzheiligen empfohlene Volk von Arezzo unter ihren Mantel nimmt. Es hat Gesichter, die von Francia zu seyn scheinen, schöne Architektur, einsichtsvolle Zusammenstellung und verständigen Gebrauch des Goldes.

Wenn wir Vasari glauben, so bildeten sich nach des Abts Lehren, oder vielmehr Mustern, zwei Miniaturmaler sehr aus: Girolamo, der auch von Ridolfi nebst Lancilao unter den Zöglingen der Paduaner Schule genannt wird, und Vante, oder, wie er sich unterzeichnete, Attavante, ein Florentiner. Von ihm sind zwei Briefe im 3. *B. der Malerbriefe.* Aus Vasari und Tiraboschi (*To. VI. p.* 1204.) ersieht man, dass er viele Bücher für den König Matthias von Ungarn ausgemalt, welche nachher in der Mediceischen und Estenser Büchersammlung geblieben sind. Eins aus der Marcusbibliothek in Venedig hat mir Morelli gezeigt. Es ist das Werk des Marcianus Capella, wo der ganz dichterische Gegenstand, so zu sagen, von einem miniaturmalenden

Dichter dargestellt ist. Die Götterversammlung, die Beschäftigungen der Künste und Wissenschaften, die grotteskenartigen Einfassungen, hier und da mit kleinen Bildnissen, verrathen, dass Vante den Grundgedanken des Werks vortrefflich auffasste. Die Zeichnung ist der fleissigsten des Botticelli ähnlich, das Colorit heiter, lebendig, leuchtend. Für dies ausnehmend gut gearbeitete Werk verdiente der Künstler mehr Ruf, als er hat. In Bartolommeo's Leben hat Vasari, oder seine Abschreiber, den Attavante mit dem Miniaturmaler Gherardo verwechselt, der zugleich Musivarbeiter, Holzschneider im Geschmack Albrecht Dürer's, und Maler war. Arbeiten von ihm in jeder dieser Gattungen sind noch vorhanden. Sicher aber waren es zwei Künstler, wie Piacenza beweiset.

Da wir kurz vorher Pietro Perugino nannten, der lange in Toscana lehrte, so können hier auch seine Schüler Platz finden, welche in seiner Manier fortarbeiteten: Rocco Zoppo, von welchem in Privathäusern zu Florenz Madonnen waren, und wol noch sind; Baccio Ubertini, ein grosser Colorist, welchen der Meister desshalb gern zum Gehülfen brauchte; Francesco, Baccio's Bruder, mit dem Zunamen il Bacchiacca, bekannt durch S. Lorenzo im Marterthum des S. Arcadio, in kleinen Figuren, worin er, wie in Grottesken, sehr stark war und sehr an die neuere Kunst rührte. Diesen, welche in ihrer Vaterstadt Florenz lebten, kann noch Niccolò Soggi beigesellt werden, der, wiewol auch Florentiner, doch, um nicht mit bessern Malern wetteifern zu müssen, meistens in Arezzo lebte, wo es ihm nicht an Aufträgen fehlte. Hier im Presepio in Madonna delle Lagrime, und an andern Orten der Stadt und der Umgegend sieht man, wie genau, fleissig und fertig er arbeitete; hätte er nur mehr Genius gehabt! Diese Naturgabe aber, welche, nach Martial, Büchern, und ich setze hinzu Gemälden, langes Leben verleiht, fehlte ihm. Eben dies Lob eines fleissigen, freilich aber auch mühseligen und kalten Malers, ertheilt Vasari dem Gerino da Pistoja, welcher den Nonnen des H. Pier Maggiore ein Bild hinterliess, das später für die K. Gallerie angekauft ward, mehrere andere der Stadt S. Sepolcro, und

ein Gemälde sogar Rom, wo er dem Pinturicchio half. Zu den zwei vorigen setze ich noch den von seiner Vaterstadt sogenannten Montevarchi, der ausser ihr nicht sehr bekannt ist. Auch in diesen gewissermassen Schülern Pietro's finden sich Nachahmungen der Florentiner des vierzehnten Jahrhunderts. Ich übergehe Bastiano da S. Gallo, der kurze Zeit zu ihm stand, und, des trocknen Styls überdrüssig, sich von ihm lossagte. Bei Varchi (*Stor. Fior. l.* 10.) wird ein Vittorio di Buonaccorso Ghiberti erwähnt, der im J. 1529 bei der Belagerung von Florenz durch die Mediceer an der Vorderseite des Hauptzimmers der Mediceer Papst Clemens VII. malte, wie er am Galgen hängt; aber weder von diesem schnöden Werke, noch von einem andern dieser Frevelhand ist, soviel ich weiss, eine Spur in Florenz, woraus man seinen Styl, oder seinen Meister ersehen könnte.

Ich schliesse das Verzeichniss der alten Toscaner Maler mit einem berühmten Luccheser, Paolo Zacchia, genannt der Alte, der vielleicht in Florenz gebildet ward, obwol nicht ganz im Geschmack jener alten Schule, weder in ihrer Stärke, welches die Zeichnung war, noch in ihrer Schwäche, den etwas schneidenden Umrissen. Er heisst der Alte, zum Unterschied von einem andern Zacchia, der umgekehrt in den Umrissen weicher, und im Colorit kräftiger, in Zeichnung aber und allem Uebrigen weniger tüchtig war. Ich kenne von ihm nur ein Tafelgemälde in der Kapelle der Signori; dagegen man von dem Ersten verschiedene Altarbilder in den Kirchen von Lucca sieht, darunter die Himmelfahrt in S. Agostino; eine gelehrte und schöne, wie ich glaube, eine seiner letzten Arbeiten, worauf das Jahr 1527 steht. Noch mehr lobt man die Himmelfahrt in S. Salvatore, worin eine damals seltene Verkürzungskunst in der Perspective bemerklich ist. Eine Madonna unter mehreren Heiligen, welche in der Pfarrkirche S. Stefano war, kam in das Haus des March. Jacopo Sardini, welches, ausser den Gemälden, eine treffliche Sammlung von Zeichnungen hat, und dessen Besitzer ich manche Nachweisungen in meinem Werke verdanke.

Dies war also der Zustand der Kunst in Toscana im Anfange des 16. Ihdts. Viel war schon geschehen, weil man

der Wahrheit nahe gekommen war, besonders in den Köpfen, welchen man eine auch jetzt noch überraschende Lebendigkeit gab. Betrachtet man die Figuren und Bildnisse jener Zeit, so scheinen sie den Beschauer wirklich anzusehen und mit ihm sprechen zu wollen. Nun blieb aber noch die Aufgabe vorbehalten, den Formen Idealschönheit zu geben, der Zeichnung Fülle, dem Colorit Einklang, der Luftperspective richtige Methode, der Zusammenstellung Mannichfaltigkeit, und dem Pinsel, der doch noch in allen schwerfällig schien, Gewandtheit. Diese Verbesserung herbeizuführen, vereinigten sich in Florenz und an andern Orten alle Umstände. Erwacht war unter uns der Geschmack an grossen Gebäuden. Viele der schönsten Tempel Italiens, viele öffentliche und herzogliche Paläste, die noch in Mailand, Mantua, Venedig, Urbino, Rimini, Pesaro, Ferrara zu sehen sind, entstanden um diese Zeit; andere Gebäude in Florenz und Rom nicht zu erwähnen, wo Pracht mit Zierlichkeit wetteifert. Diese mussten verziert werden, und so musste wol unter den Künstlern jener edle Wetteifer entstehen, jene grosse Gährung der Begriffe, welche die Kunst so sehr fördert. Das dem Studium der Malerei so verwandte der Poesie nahm so zu, dass man dies ganze Jahrhundert das goldene nennen konnte; ein Name, den es gewiss nicht durch andere strengere Studien verdient Die Zeichnung jener Meister war, obwol etwas trocken, doch rein und correct, und somit das beste Erziehungsmittel für das folgende Jahrhundert. Es ist eine sehr wahre Beobachtung, dass Schüler den schwächlichen Umrissen ihrer Vorbilder eher etwas Markiges verleihen, als schwerfälligen Umrissen das Ueberflüssige benehmen. Daher haben einige Künstler geglaubt, es möchte wol besser seyn, die Jünglinge gleich anfangs an jene Bestimmtheit des 14. Jahrhunderts zu gewöhnen, als an die in spätern Zeiten eingeführte Ueberschwänklichkeit. Unter diesen Umständen entstand denn die glückliche Zeit, welche die Jahrbücher der Malerei auszeichnet. Damals waren die Italienischen Schulen, welche durch wechselseitige Nachahmung einander ähnelten, zur Reife gelangt, und nahmen nun jede einen entschiedenen und eigenen Charakter an. Den Charakter der Florentinischen werde ich im folgenden Zeitraume schildern; zuvor aber will ich von andern mit der Malerei verwandten Künsten,

besonders von der Kupferstichkunst sprechen; einer Wiedererfindung, die man Florenz zuschreibt, wodurch, was ein Künstler an einem Orte arbeitete, der ganzen Welt mitgetheilt wurde, und die Kunst neue Hülfsmittel gewann.

Dritter Abschnitt.

Ursprung und Fortgang der Kupferstecher- und Holzschneidekunst.

Die fragliche Aufgabe verdiente eigentlich fleissiger, als ein andrer Theil dieses Werks, behandelt zu werden. Unser Jahrhundert ist von Einigen das kupferne genannt worden, weil es minder fruchtbar an grossen Genien und grossen Malerwerken gewesen; aber, wenn ich nicht irre, könnte es diesen Namen eben auch führen, weil die Kupferstecherkunst in den letzten Jahren eine so ehrenvolle Höhe erreicht hat. Die Zahl ihrer Freunde ist übermässig gewachsen; allenthalben entstehen neue Kupferstichsammlungen; die Kupferwerke steigen übermässig im Preise, die Bücher darüber mehren sich, und es gehört gar sehr mit zur Bildung, die Namen aller Kupferstecher zu wissen, den Stich zu unterscheiden, und die schönsten Werke einzeln zu kennen. So hat sich mit dem Verfall der Malerei die Kupferstecherkunst gehoben; die neuern Kupferstecher kommen in manchen Puncten den alten gleich, oder übertreffen sie gar; ihr Ruf, ihre Belohnungen, der Absatz ihrer Arbeiten verlockt manche für die Kunst geborne Geister, vielleicht zum Nachtheil der Malerei, zum Grabstichel.

Wie man beim Bücherdruck vom Holze zum Metall überging, so bahnte auch der Holzschnitt dem Kupferstich den Weg.[1]) Der Anfang der Holzschneidekunst liegt sehr im Dunkeln. Franzosen und Deutsche haben sich um diese Erfindung

1) Sogar zum Stahlstich in England, wo die gestochene Stahlplatte, gehärtet, eine Unzahl von Drucken aushält. *Q.*

gestritten. Die ersten haben sie von den Spielkarten abgeleitet, welche zu Zeiten Karls V. in Frankreich erfunden seyen; die zweiten behaupten, sie seyen viel eher, schon vor 1300, in Deutschland Mode gewesen[2]). Gegen diese Meinungen erhob sich zuerst Papillon in dem *Traité histor. et pratique de la gravure en bois. Par.* 1766. 8. 2 *B. und einem Supplementbande*, wo er diese Entdeckung Italien wieder rettete, und die ältesten Versuche darin in Ravenna um das Jahr 1285 finden wollte. Seine Erzählung ist in der Vorrede zum fünften Bande des in Siena gedruckten Vasari mitgetheilt, aber so schwer glaublich, dass ich lieber davon schweigen mag. Viel wahrscheinlicher hat Tiraboschi hierin für Italien gesprochen (*St. letter. To. VI. p.* 1194.) Hinsichtlich der Karten führt er eine Handschrift von Sandro di Pippozzo di Sandro an, die den Titel führt: *Trattato del governo della famiglia.* Das Werk ist von 1299, und wird von den Verf. des Cruscawörterbuchs angeführt. Also waren die Spielkarten unter uns eher, als sonstwo, bekannt; und geht die Holzschneidekunst davon aus, so dürfen wir auf diese Erfindung Anspruch machen. Wahrscheinlich aber begann sie nicht so früh: die ältesten Spielkarten waren wol mit der Feder gearbeitet und von Kleinmalern colorirt; ein ursprünglich französischer Brauch, der auch in Italien zur Zeit des Filippo Maria Visconti, Herzogs zu Mailand, nicht ganz untergegangen war[3]). Die erste Angabe von gedruckten Spielkarten findet sich in einem Beschluss Venedigs vom Jahr 1441, wo

2) S. v. *Heineken idée génerale d'une collection complète d'estampes avec une diss. sur l'origine de la gravure. Leips.* 1771. *p.* 239 *ff.* und, weil man Papillon nicht überall trauen kann, *p.* 150. Mit Heineken stimmt auch Huber in seinem *Manuel ecc. p. XXXV. L.* (Ein Verzeichnis der hieher gehörigen Schriften s. in Sulzer's *Theorie der sch. K. Art. Formschneiden und Holzschneid.*) *W.*

Materiali per servire alla storia dell' origine e de' progressi dell' incisione in rame e in legno ecc. ecc. da D. Pietro Zani Fidentino. Parma 1802. *in* 8. *p.* 78. — *Geschichte der Holzschneidekunst von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, nebst zwei Beilagen, enthaltend den Ursprung der Spielkarten u. s. w., von Joseph Heller. Bamberg*, 1823. *Q.*

3) *Muratori rer. ital. script. Vol.* XX. *Vita Phil. M. Visconti C. LXI. L.*

es heisst: „Die Kunst und das Gewerbe gedruckter Karten und Figuren" habe abgenommen „wegen der grossen Menge von Zuckerpapieren und bunten gedruckten Figuren," die daraus entstanden, und worin befohlen wird, dass dergleichen künftig nicht Statt finde. Zanetti, dem wir diesen Nachweis verdanken 4), bemerkt, sie müssten lange vor 1441 gangbar gewesen seyn; weil diese Kunst dort einmal geblüht habe, dann verfallen, und endlich wieder durch den umsichtigen Fürsten gehoben worden sey. Dergleichen Schicksale, die doch eine lange Reihe Jahre voraussetzen, führen wenigstens auf den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts zurück. Und in diese Zeit scheinen die alten Spielkarten zu gehören, welche der ehemalige kaiserliche Gesandte zu Venedig, Graf Giac. Durazzo, in seinem reichen Cabinet gesammelt hatte, die jetzt in das seines Neffen, des March. Girolamo übergegangen sind. Sie sind weit grösser, als unsere heutigen, und sehr fleischig, wie das Baumwollenpapier der alten Handschriften. Die Figuren darauf sind in goldnem Felde, und bestehen aus drei Königen, zwei Frauen, zwei Buben, einem zu Pferde; jeder hat Stab (Carreau), Degen (Pique), oder Pfennige (Treffle). Vom Becher (Coeur) 5) habe ich nichts gesehen, entweder, weil sie damals nicht gebräuchlich waren, oder wahrscheinlicher, weil eine so beschränkte Zahl von Karten keinen vollständigen Begriff vom ganzen Spiele geben kann. Die Zeichnung kommt der des Jacobello del Fiore sehr nahe. Kennern schien die Arbeit Druck, die Farben durch Patronen (*traforo*, Traforetten, Stippelformen) aufgestrichen. Ein älteres Denkmal dieser Gattung kenne ich nicht.

Da unterdessen in Italien schon die Buchdruckerei eingeführt war, so fing man auch an, die Bücher mit Figuren in Holz zu verzieren. Die Deutschen hatten bereits ein Beispiel

4) *Lettere pittoriche. To. V. p.* 321. *L.*

5) In der deutschen Karte wäre dies in der Folge: Eicheln, Schellen, Grün, und Roth, womit ursprünglich Bauer-, Adel-, Bürger- und Geistlicher Stand angedeutet wurden. S. *J. G. Imman. Breitkopf's Vers. den Urspr. der Spielkarten, die Einführung des Leinpapiers und den Anf. der Holzschneidek. in Europa zu erforschen. Th.* 1. *S.* 32 *f.* *W.*

gegeben, heilige Bilder in Holz zu schneiden[6]). Dasselbe geschah bei manchen Anfangsbuchstaben im Anfange der Buchdruckerkunst. Erweitert ward diese Erfindung zu Rom in einem 1467 herausgekommenen Buche, und zu Verona in einem andern vom Jahre 1472. Das erste enthält die Meditationen des Card. Turrecremata mit Figuren in Holz geschnitten und dann colorirt; das zweite ist betitelt: *Roberti Valturii opus de re militari*, und ist mit vielen Figuren, Maschinen, Festungswerken, Belagerungen verziert; ein seltenes Werk, das ich nebst vielen andern aus der ersten Zeit zu Bassano in der Bibliothek des Grafen Remondini sah. Zu bemerken ist, dass das Werk Turrecremata's von Ulrich Han, das Valturio'sche von Joh. v. Verona gedruckt ist, und die Holzschnitte in diesem dem Matteo Pasti zugeschrieben werden, einem Freunde des Valturio und für die damalige Zeit guten Maler[7]). Nach diesem Vorgange wuchs die Holzschneidekunst immer mehr und wurde von grossen Männern betrieben, wie Albrecht Dürer[8]) in Deutschland, Mecherino in Siena, Domenico delle Greche, Domenico Campagnola und andern bis auf Ugo da Carpi, der durch eine Erfindung[9]) einen neuen Zeitraum in dieser Kunst bezeichnet; wovon bei der Modeneser Schule die Rede seyn wird.

Schreitet der menschliche Geist in Entdeckungen gewöhnlich so fort, dass es vom Leichtern zum Schwerern geht, so

6) In der ältesten Karthause zu Buxheim ist ein H. Christoph im Begriff mit dem Jesuskinde auf dem Rücken über den Fluss zu schreiten; dazu leuchtet ihm ein Einsiedler. Darauf zu lesen ist das Jahr 1423. *L.* (Eine treue Copie dieses alten Holzschnittes, den Christoph vorstellend, findet man in *G. Gottlieb von Murr Journal zur Kunstgeschichte*, 2. *Th.* S. 104. S. *Idée générale d'une collection comp. d'estampes, von Heinecke.* S. 250. *Q.*) Andere Andachtsbilder in Menge finden sich auf der wolfenbüttler und andern deutschen Bibliotheken Holzschnitte wie Spielkarten. S. *Huber T.* 1. *p.* 36. *L.*

7) *Maffei Verona illustrata. P. III. col.* 195., und *P. II. col.* 68. 76. *L.*

8) S. hierüber die von Bartsch erhobenen Zweifel. Die grössten deutschen Holzschneider waren Pilgrim, Resch und Lützelburger. *Q.*

9) Diese Erfindung ist die, Blätter mit mehrern Holzstöcken zu drucken, wodurch sie getuschten Zeichnungen gleichen, was Blätter *in clair obscur* genannt werden. Allein jener deutsche Meister Pilgrim lebte vor Hugo da Carpi, und fertigte vortreffliche Arbeiten im Helldunkel. *Q.*

sollte man meinen, die Holzschneidekunst sey der Uebergang zur Kupferstecherkunst[10]), und so ist es wol auch hier und da der Fall gewesen. Vasari aber, der im Grunde mehr eine Geschichte der Toscaner Künstler, als der Malerei und der Künste geschrieben hat, leitet ihren Ursprung von den Arbeiten in Niello ab, einer alten, im 15. Jahrhundert in Florenz besonders betriebenen, im folgenden aber, trotz Cellini's Bemühung, sie aufrecht zu halten, in Vergessenheit gerathenen Kunst. Sie wurde bei silbernem und heiligem Geräthe angewendet, wie Kelchen, Mess- und andern Erbauungsbüchern, Reliquienschreinen, Hostientellern; auch bei weltlichem, wie Degengriffen, Tafelaufsätzen, Armbändern und anderm Frauenschmuck. Auch war sie sehr gebräuchlich bei Schränken von Ebenholz, die stellenweise mit silbernen Standbildchen, und niellirten Plättchen, worauf Figuren, Geschichten, Blumenwerk vorgestellt waren, verziert wurden. Im Dom zu Pistoja ist noch eine grosse silberne Altardecke stellenweise mit Kreisfeldern verziert, wo Bildnisse und auch Scenen aus unserer Religionsgeschichte niellirt sind. Auf Silber also grub man mit dem Grabstichel die Scene, das Bildnis, das Blumenwerk, das man eben wollte[11]), die Furche wurde dann mit einer Mischung von Silber und Blei ausgefüllt, welche ihrer Schwärze wegen

10) S. *Joh. Gottl. v. Quandt's Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst und deren Wechselwirkungen mit andern zeichnenden Künsten. Mit zwei Beilagen. Lpz.* 1826. 8. *W.*

11) Die k. Gallerie zu Florenz erhielt im J. 1801 einen silbernen Hostienteller, der ehedem der Gesellschaft des H. Paulus gehörte und bei Abschaffung dieses frommen Vereins verkauft wurde. Er stellt die Bekehrung Pauli vor; viele und verständige Figuren, von einem unbekannten neueren und minder tüchtigen Künstler, als Maso. Er war mit Niello verziert; um aber diese Arbeit zu erforschen, wurde sie schon vor Jahren heruntergenommen, und die Platte wieder in den Zustand versetzt, wie sie unter dem Grabstichel des Goldschmieds hervorgegangen war. Es fand sich, dass die Einschnitte, oder Furchen flach waren, und nach Art derjenigen auf unsern Kupferplatten; es wurde die Platte mit Schwärze überzogen und etwa 20 schöne Abdrücke davon gemacht. Einer ist in der Sammlung des Senators Balì Martelli; ein auswärtiger Kunstfreund erklärte ihn für ein Werk von Doni; aus welchem Grunde, weiss ich nicht, wenn anders nicht etwa Doni ein Gedächtnisfehler für Dei ist. *L.* Duchesne macht sich über diese Note des Lanzi sehr lustig, und zeigt die Unmöglichkeit Metallplatten vom Niello zu befreien. *Essai sur les Nielles. Pag.* 18. *Q.*

nigellum genannt ward, woraus bei uns *niello* geworden. Diese, dem Silber einverleibt, gab nun das Dunkel, oder die Schatten, auf dem Hellen, und das Ganze sah wie ein Helldunkel auf Silber aus. Es gab viel treffliche Niellirer, Forzore, den Bruder des Parri Spinelli von Arezzo, Caradosso und Arcioni[12]) aus Mailand, Francia aus Bologna, Gio. Turini aus Siena, und die drei Florentiner, die in der Kirche S. Giovanni wetteiferten, Matteo Dei, Antonio del Pollajuolo und Maso Finiguerra, von dessen unglaublich fein gearbeiteten Hostientellern viel Rühmliches gesagt wird[13]).

Nach Vasari soll der Anfang in Kupfer zu stechen von Maso gemacht worden seyn. Um mehrerer Deutlichkeit willen unterscheide ich drei verschiedene Zustände dieser Kunst. Der erste ist dieser. Finiguerra pflegte die Furchen, oder Eingrabungen in Silber nicht eher mit Niello auszufüllen, als bis er von seinen Werken Abzüge gemacht hatte. „Er prägte sie in Erde ab, und nachdem geschmolzener Schwefel darauf gegossen war, wurden sie abgedruckt und mit Rauchschwarz überzogen, nahmen sich also in Oel aus, wie Silber. Dies that er auch mit feuchtem Papier und derselben Tinte, indem er mit einer Walze es allenthalben leise überging, wodurch sie denn nicht nur wie gedruckt, sondern wie Federzeichnung aussahen[14]).“ So sagt Vasari im Leben des Marcantonio.

12) Von beiden handelt *Ambr. Leo de nobilitate rerum. c.* 41., und lobt in der Niellirkunst besonders den zweiten, der in der Kunstgeschichte so wenig bekannt ist. *Morelli notiz. p.* 204. *L.*

13) Seitdem ist über diesen Gegenstand folgendes sehr gründliche Werk erschienen: *Essai sur les nielles, gravures des orfèvres florentins du XVe. Siècle; par Duchesne aîné. Paris* 1826. *in* 8. *Q.*
Vgl. *Ueber Nielloarbeiten.* Aus *Fiorillo's hinterlassenen Papieren in Schorn's Kunstbl.* 1825. *N.* 85 — 87. *W.*

14) Vasari ist seiner Kürze wegen von Einigen nicht verstanden worden. Er giebt das Verfahren Maso's folgendermassen an: Nachdem er in die Platte gegraben hatte, drückte er sie erst vor dem Nielliren in einer feinen Erde ab; da nun der Stich rechts und vertieft war, so kam der Abdruck verkehrt und erhaben heraus. Auf diesen nun goss er zerlassenen Schwefel, und machte davon einen zweiten Abdruck, welcher wieder rechts und vertieft wurde. Auf den Schwefel musste nun die Kienrusstinte gesetzt werden, damit sie die Vertiefungen ausfüllte, welche die Schatten geben sollten: dann wurde

Er setzt hinzu, dies habe ihm der Florentiner Goldschmied Baldini nachgemacht. Nach diesem nennt er Botticelli; auch Pollajuolo hätte er nennen können. Endlich bemerkt er, dass von dort aus die Erfindung nach Rom an den Mantegna, und nach den Niederlanden an Martin, genannt le Clef, gekommen. Die Abdrücke der ersten Art, welche Finiguerra machte, sind grossentheils verloren gegangen. Die in Florenz bei den Camaldolesern aufbewahrten, werden ihm zwar zugeschrieben, aber doch nicht mit Gewissheit[15]). Ihm gehört der Schwefelabdruck des für die Kirche S. Giovanni 1452 gearbeiteten Hostientellers, wo er in vielen kleinen Figuren die Himmelfahrt (vielmehr Krönung. *Q.*) Mariens vorstellte. Er war ehemals im Museo des Propst Gori, welcher ihn in seinen *Diptychen (B. III, S. 315.)* beschrieben hat; jetzt im Cabinet Durazzo mit Gori's eigenhändiger Bemerkung, dass er ihn mit dem Original verglichen habe.[16]). Von Abdrücken auf

sie allmälig von der Schwefelfläche, welche das Licht geben sollte, weggenommen, wie man auch beim Kupferdruck verfährt. Zuletzt musste das Ganze mit Oel übergangen werden, damit der Schwefel den Silberglanz bekam. *L.*

15) Sie sind an einem beweglichen kleinen Altar, und mochten wol Abdrücke eines Niellirers seyn, der diese Arbeit für einen kleinen ähnlichen Altar, oder Reliquienschrein gemacht hatte, wenn ich recht vermuthe. Ehe er das Niell darauf brachte, machte er diese Schwefelabdrücke, welche nachher in jenen Altar in schöner Symmetrie eingelegt wurden. Sie sind in Form und Grösse verschieden und dem Bau des Altars gemäss, an dem Giebelfelde, an dem Grunde und an den Pfeilerchen angebracht u. s. w. Viele sind verloren gegangen; viele sind noch vorhanden. Die kleinsten stellen meistens biblische Geschichten vor, die grössten evangelische Geschichten, an der Zahl 14, beinah $\frac{1}{6}$ Elle hoch. *L.*

16) Hier muss ich noch einen andern Schwefelabdruck desselben Hostientellers erwähnen, welchen der Senator Prior Seratti besitzt. Dieser Abdruck entspricht dem Original Strich für Strich; der so schwere Charakter der Köpfe Maso's ist ganz wiedergegeben und, was mehr sagen will, er ist eingeschnitten, oder vertieft, wie das nach dem eben beschriebenen Verfahren seyn musste. Der Abdruck Durazzo's, wie sich aus dem Druck ergiebt, ist nicht so treu; es fehlen einige Blümchen, welche die Gewänder schmücken, es ist nicht die gleiche Vollendung darin, er scheint auf der Oberfläche eben. Dies thut seiner Aechtheit keinen Eintrag. Von einem und demselben Hostienteller machte man mehrere Abdrücke, so wie man ihn nach und nach stach. Wenn in dem Durazzo'schen Abdruck die grössere Vollendung fehlt, so beweiset dies nur, dass er früher genommen ist; und ist der Stich nicht, wie auf dem andern, so kann ich darum nicht annehmen, dass er gar nicht vorhanden sei. Die schon erwähnten Camaldoleser Schwefelabdrücke scheinen geprägt

Papier weiss man nicht gewiss, ob auch nur einer vorhanden, ausser der Himmelfahrt, welche Abt Zani im Nationalmuseum zu Paris sah und 1803 herausgab[17]). Ich setze noch die Epiphanie dazu, nicht in so grossem Styl zwar gearbeitet, aber sorgfältiger, die ich beim Senator Martelli gesehen, und wovon noch ein Exemplar bei Seratti ist. Dem Style nach kann man dies Blatt für Finiguerra, und vor der Himmelfahrt gearbeitet halten. Man hat gezweifelt, ob die K. Gallerie auch ein Exemplar habe. Darüber mögen Einsichtigere entscheiden. In der Durazzo'schen Sammlung finden sich Abdrücke von vielen, sämmtlich unbekannten Silberarbeitern; und die Entdeckung vieler verdanken wir Antonio Armanno, einem grossen Kupferstichkenner, dessen an einem andern Orte gedacht werden soll. Er schloss nach Anleitung der angeführten Vasari'schen Stelle, sie könnten, der Aehnlichkeit wegen, wol mit Federzeichnungen verwechselt worden seyn, suchte darnach in mehrern Sammlungen, erkannte, und schaffte sie für seinen Gönner, den Grafen Giacomo, an.

Viele darunter rührten von der sehr alten Gallerie Gaddi in Florenz her, und sind von schlechtern Künstlern, als Finiguerra, zwei ausgenommen, die eines so gefeierten Grabstichels nicht unwürdig sind. Zu diesen kamen nachher mehrere andere aus verschiedenen Schulen Italiens. Zuweilen verräth die

und flach. Als ein auf der Oberfläche sehr polirtes Stückchen davon abfiel, entdeckte man den Stich auch in den feinsten Linien; wie wider Erwarten mehrere Künsler und Druckverständige sahen Diese glaubten, die Täuschung rühre her 1) von der Feinheit des Stichs mit der Nadel, oder dem Grabstichel, welcher sich im Uebertragen von der Platte auf die Erde und von dieser auf den Schwefel doch immer vermindert; 2) von der Dichtigkeit der Tinte, die in den Furchen oder Vertiefungen des Schwefels erhartete; 3) von einem Ueberzug mit blauer Farbe, welchen man der Arbeit gab, wovon hier und da noch Spuren sind, und dem, welchen die Zeit auch Gemälden und Papieren giebt. Ich zweifle gar nicht, dass ein Versuch mit dem Durazzo'schen Schwefelabdruck eben dies Ergebnis liefern würde. Die äussern Beweise seiner Aechtheit, die Gori anführt, und die Ansicht selbst, die mir noch gegenwärtig ist, erlauben nicht, an Betrug zu denken. *L.*

17) *Zani materiali per la storia dell' incisione*, woselbst auch eine treue Copie des in der Pariser Bibliothek befindlichen Blattes von Maso Finiguerra zu sehen, welche fast in allen Büchern über Kupferstecherei nochmals nachgestochen ist. Die treuste und nach dem Originale selbst gefertigte Copie ist von C. Girardet in *Duchesne Essai sur les Nielles.* *L.*

Zeichnung ihren Ursprung, noch sicherer aber sind die Inschriften und andere unzweideutigere Zeichen. So lies't man z. B. auf einem Presepio mit verkehrter Schrift: *Dominus Philippus Stancharius fieri fecit*, wo die angegebene Familie, nebst andern Umständen, auf Bologna führt. Ein kleiner Kupferstich stellt eine Frau vor, die sich nach einer Katze wendet, und wieder mit umgekehrter Schrift steht dabei: *va in la caneva*; und auf einem andern *mantengave dio*; beide sind Lombardisch, oder Venezianisch, wie die Mundart zeigt. Aus diesem allen kann man schliessen, dass Vasari's Worte, wo er dem Finiguerra das Verfahren beilegt, von seinen Arbeiten vor Auftragung des Niello Abdrücke zu nehmen, nicht auf ihn allein, oder seine Schule zu beschränken sind. Vielmehr scheinen auch Caradosso und die übrigen bessern Italiener dies Verfahren, als einen nicht geringfügigen Theil ihrer Kunst, beobachtet und ihre Nielloarbeiten durch dergleichen Abdrücke, nicht etwa nur zufällig, vervollkommnet zu haben. Dass Vasari davon nichts sagt, thut nichts. Er spricht mehrmals an andern Stellen davon, wo er klagt, nicht hinlänglich in der Geschichte der Venezianer und Lombarden bewandert zu seyn; und wenn er hinsichtlich ihrer Malerei so vieles nicht wusste, so konnte er auch in Bezug auf ihre Kupferstecherei noch viel mehr nicht wissen.

Also sind Abdrücke von Niello auf Papier in ganz Italien zu finden; namentlich erkennt man sie an der Schrift, welche ursprünglich rechtwärts ging, im Abdruck aber, wie orientalische, von der rechten nach der linken; und so fällt auch das Uebrige im Druck umgekehrt aus; ein Heiliger z. B. der, seiner Würde nach, rechts stehen musste, steht links, und alle handelnde Personen schreiben, spielen und gebärden sich linkisch. Auch durch andere Zeichen unterscheiden sie sich. Weil nämlich die Drucke mit der Hand, oder mit der Walze abgezogen sind, so lassen sie keine Furche an den Rändern; auch kann man von ihnen nicht die Feinheit und Bestimmtheit der Linien erwarten, welche später den Drucken mit der Presse gegeben wurde. Ausserdem unterscheiden sie sich auch durch die Farbe, wozu Kienruss und Oel, oder eine andere leichte Tinte genommen ward. Doch sind diese beiden letzten Zeichen, wie wir gleich sehen werden, zweifelhaft. Man hat

gemuthmasst[18]), dass Silberarbeiter solche Abdrücke auch von ihren gestochenen und andern nicht niellirten Arbeiten genommen. Wie dem auch sei, sie wurden in ihren Studien sowol, als in denen der Schüler, welchen sie zu Mustern dienen konnten, aufbewahrt, und so sind einige auf uns gekommen.

Von diesen Anfängen ging man, meines Erachtens, hier schneller, dort langsamer, zu dem über, was ich den zweiten Zustand des Kupferdruckes nenne. Als man nämlich sah, wie gut sich dergleichen Abdrücke ausnahmen, so kam man auf den Gedanken, Arbeiten in so feinem und zartem Geschmack zu fertigen, und sie zu dem zu brauchen, wozu bisher die Holzschnitte gedient hatten. So bereitete man in den Werkstätten der Goldschmiede die Wiege der Chalkographie; und die ersten Arbeiten waren auf Silber, Zinn, oder, wie Heineken sagt, auf eine weichere Masse, als Kupfer. Man bemerke wohl, dass die Italiener dies thaten, ehe sie in Kupfer stachen. Welchen Stoff auch jene ersten Goldschmiede brauchen möchten, es war ihnen etwas Leichtes, statt des Schattens, welchen das Niello bildete, den Schatten des Schnitts zu geben und verkehrt zu stechen, dass der Abdruck rechts erschiene. Nachher verfeinerte man die Kunst immer mehr. Da man damals eine noch unvollkommene Walze, oder Presse brauchte, so befestigte man, um gut zu drucken, die Platte auf einer Fläche von Holz mit vier Nägelchen, damit sie nicht ruckte; darauf legte man das Papier, und auf dieses ein getränktes Tüchelchen, welches man dann mit Gewalt trat; daher entdeckt man auf der Rückseite der ersten und alten Abdrücke den Eindruck des Tüchelchens. In der Folge brauchte man dafür Filz, der keine Spur zurücklässt[19]). Man versuchte mehrere Tinten; vor allen behielt die blaue den Vorzug, welche auch auf den meisten ältesten Stichen zu sehen ist[20]). Mit diesem Verfah-

18) Heineke nennt überhaupt Werke der Silberarbeiter *Idée etc. p.* 217. *L.*

19) Manche Kupferplatten aus der ersten alten Zeit konnten wol aufbewahrt und gebraucht werden, nachdem Filz und Presse eingeführt waren. In diesem Falle wird der Eindruck des Tuches nicht bemerkbar seyn, der Druck aber matt. *L.*

20) In den Drucken des Dante und anderer Flor. Bücher herrscht die gelbliche Farbe vor, und finden sich darin Oelflecke und Schmutz,

ren machte man damals die funfzig Karten, welche gewöhnlich Mantegna's Spiel genannt werden. Ich sah sie zuerst bei dem Obersthofmeister des Fürsten von Toscana, dem General Manfredini, der eine Sammlung lauter auserlesener Kupferstiche hat. Einen andern Abdruck sah ich nachher beim Abt Boni; und noch einer, ehemals dem Herzog von Cassano zugehörig, wurde von dem obengenannten Senator Prior Seratti gekauft und in seine schätzbare Sammlung aufgenommen. Es giebt noch eine Copie dieses Spiels im Grossen mit einigen Veränderungen, z. B der Glaube hat kein kleines Kreuz, wie auf dem Original, sondern ein grosses; aber dies ist viel später. Noch giebt es eine zweite minder seltene Copie, mit noch mehr Veränderungen; die erste Karte hat, gleichsam als Wapen oder Firma, den Venezianer Löwen, und die verschlungenen Buchstaben *C* und *E*. Die Dogekarte ist unterschrieben *il Doxe*, und so lieset man auf andern *Artixan*, *Famejo*, und Aehnliches, was Venezianer Spracheigenheit verräth, wo denn wenigstens so viel gewiss ist, dass man den Urheber eines so schönen und ausgedehnten Werks nicht ausserhalb Venedig oder seines Staates suchen darf. Wer es aber gewesen, ist ein Geheimnis. Die Zeichnung hat viel von Mantegna und der Paduaner Schule; aber der Stich ist nicht ganz der des Andrea, oder eines andern bekannten Meisters jener Zeit. Doch hat man eine etwas schüchterne und fleissige Hand darin bemerkt, welche eher einen Nachzeichner fremder, als Bildner eigner Erfindungen verräth. Die Zeit wird das Geheimnis entschleiern.

Gehen wir nun von den Karten zu den Büchern über, so sind die ersten Versuche, sie mit Stichen in Metall zu schmükken, bekannt. Die berühmtesten sind „der heilige Berg Gottes," und „die göttliche Komödie des Dante" in Florenz gedruckt, und die beiden Ausgaben der Ptolemäischen Erdbeschreibung, die Bologneser und die Römische; welchen man noch die in Florenz gedruckte Erdbeschreibung von Berlinghieri hinzufügen muss — alle drei mit Kupfern! Die Ver-

nach den Extremitäten. Eine blasse und aschgräuliche Tinte war auch in Deutschland bei Holzdrucken gebräuchlich, wie Meermann bemerkt, um die Farbe der Zeichnungen wiederzugeben. *L.*

fertiger solcher Stiche sind nicht völlig bekannt, ausgenommen, dass, nach Vasari, Botticelli das meiste Lob verdient. Er stellte „die Hölle dar, und druckte sie;“ und die beiden von Gio. de Lamagna gedruckten Bilder in seinem Dante haben wirklich ganz Sandro's Zeichnung und Composition, so dass man nicht zweifeln kann, sie rühren von ihm her[21]). In einigen Exemplaren dieser Ausgabe finden sich auch andere aufgeleimte Stiche, hier weniger, dort mehr, bis zu 19; sie sind roher und schlechter[22]), nach Gaburri, der sie in seiner Sammlung hatte. Sie waren von einem schwachen Stecher gemacht, der mit dem Drucker übereingekommen war, und hier und da mehrere Stellen unbedruckt gelassen hatte, um solche Kupfer einzusetzen, die, als das Werk herauskam, noch nicht fertig waren. Ihm ähnlich sind andere ungenannte aus jenem Jahrhundert; und, Sandro und Pollajuolo ausgenommen, von welchen schon die Rede war, kennt man unter den Florentinern keinen wirklich grossen Stecher. In Oberitalien sind, ausser Mantegna, Bartolommeo Montagna, ein Schüler von ihm, aus Vicenza, bekannt, neben welchem Einige auch seinen Bruder Montagna nennen; und Marcello Figolino, ihr Mitbürger, den Jemand für Robetta, oder vielmehr den hielt, der sich Robetta, oder R. B. T. A. unterzeichnete. Allein dieser ist nicht von der Florentiner Schule zu trennen, wohin ihn Vasari und seine Zeichnung setzen. Auch Nicoletto von Modena, und F. Gio. Maria da Brescia, der Carmeliter, und sein Bruder Gio. Antonio, gehören dahin; ferner Giulio und Domenico Campagnuola, aus Padua, und nicht wenige Ungenannte, die blos durch ihre Venezianer oder Lombardische Manier bekannt sind. Denn diejenigen, welche Stiche mit der Walze machten, pflegten entweder gar keinen, oder blos den Namen des Erfinders, oder ihren eigenen mit heut zu Tage unverständlichen, mindestens doch zweideutigen Anfangsbuchstaben beizufügen. Sie schrieben z. B. M. F., welches Vasari Marcantonio Francia, Andere Marcello Figolino,

21) *Lett. pitt. To. II. p.* 268. *L.*
22) *Das. p.* 269. Jetzt kennt man auch einen zwanzigsten in der Ricardischen Bibl. zu Florenz. *L.*

Andere Maso Finiguerra lesen; gewiss irrig, weil nach allen Forschungen des einsichtsvollen Gaburri sich nie ein Kupferstich dieses Mannes vorgefunden hat.[23]). In der Durazzo'schen Sammlung sind ausser zwölf Blättern, welche für verkehrte Probeabdrücke von Silberarbeitern gehalten werden, noch mehrere andere der ersten mit Walzen abgezogene und rechts gedruckte, die übrigens hinsichtlich der Druckart und der Ungewissheit ihrer Verfertiger den Druckproben nicht unähnlich sind Diese und andere Bemerkungen über diesen Gegenstand verdanke ich dem Abt Boni, der, ein vertrauter Freund des Grafen Giacomo, an einer gelehrten Erläuterung seiner Sammlung arbeitet.[24]).

Den letzten Zustand der Kupferstecherei nenne ich den, in welchem schon die Presse und die Druckerschwärze erfunden war, und die Kunst sich zu vollenden anfing. Damals trennete sie sich, gleichsam erwachsen, von der Goldschmiedekunst, arbeitete selbständig und zog Schüler. In Italien lässt sich die Zeit, wo diese Vollendung begann, nicht leicht angeben. Sie kam hier früher, dort später zum Vorscheine. Dieselben Künstler, welche die Walze gebraucht hatten, brauchten auch zuweilen die Presse, wie Nicoletto von Modena, und Gio. Antonio von Brescia, und Mantegna selbst, von dessen Stichen man gleichsam zwei Ausgaben besitzt, eine mittels der Walze mit schwachen Tinten, die andere mit der Presse und guter Schwärze. Damals setzten auch die Kupferstecher, damit ihnen kein anderer den Ruhm verkümmerte, häufiger ihre Namen zu den Werken, erst mit den Anfangsbuchstaben, nachher ganz. Das erste Muster hatten die Deutschen[25]) gegeben. Unsere Landsleute, die ich schon erwähnte, ahmten ihnen nach; und alle Vorgänger übertraf Marcantonio Raimondi, oder del Francia. Er war von Geburt ein Bo-

23) *Lett. pitt. To. II. p.* 267. Es scheint nicht gewiss, dass er so lange gelebt; und die Stiche zu Dante, die weit unter den Botticellischen stehen, wurden ihm blos ihrer Rohheit wegen zugeschrieben, wie sich aus Gaburri ergiebt. *L.*

24) Vgl. *Bartsch peintre graveur. Vol.* 13. und *Duchesne.* Q.

25) Die hier übergangenen Namen deutscher Stecher des 15. Jahrhunderts s. im *Peintre graveur. Vol.* 6. *Q.*

logneser, und wurde von Francesco Francia in der Niellirkunst unterwiesen, worin er vortrefflich ward. Hierauf ging er zur Kupferstecherei über, und begann mit einigen Nachstichen des Meisters. Anfangs ahmte er Mantegna nach, nachher Albrecht Dürer, und später vervollkommnete er sich in der Zeichnung unter Raffael Sanzio. Dieser leistete ihm auch noch andern Vorschub; ja er gab ihm an die Presse seinen Farbenreiber Baviera; daher Marcantonio, der sich blos auf die Kupferstecherei legte, soviel Werke von Sanzio stechen konnte, als man in den Cabinetten findet. So stach er viele alte, und nicht wenig neue Werke von Buonarroti, Giulio Romano, Bandinelli; viele erfand und stach er selbst. Zuweilen liess er jedes Zeichen, jeden Buchstaben weg; zuweilen brauchte er Mantegna's Täfelchen, bald mit, bald ohne Buchstaben; auf einigen Stichen des Leidens Christi ahmte er nicht nur Albrecht Dürer's Stich, sondern auch sein Monogramm nach. Oft unterzeichnete er Raffael's und seinen Namen, oder Michelangelo's Namen mit den Anfangsbuchstaben. Zwei seiner Schüler, Agostino, ein Venezianer, und Marco Ravignano, halfen und folgten ihm im Stechen der Werke Raffael's; daher konnte Vasari in Marcantonio's Leben sagen, dass fast Alles, was Raffael gezeichnet, oder gemalt, zwischen Agostino und Marco gestochen sei. Sie lieferten auch andere von Giulio. Diese arbeiteten sie gemeinschaftlich; nachher trennten sie sich, und jeder bezeichnete seine Werke mit den Anfangsbuchstaben seines Namens und Geburtsortes. So erreichte die Kupferstecherei im Studium Raffael's durch Marcantonio und seine Schule die höchste Stufe, nicht lange nach ihrer Entstehung. Nach jener Zeit hat keiner sie mit mehr Verständnis der Zeichnung und mehr Bestimmtheit der Umrisse behandelt. In andern Beziehungen hat sie viel durch Parmigianino gewonnen, welcher ätzte,[26]) durch Agostino Caracci, und mehrere Ausländer, wie im verflossenen Jahrhundert Edelink, Masson, Audran, Drevet,

26) Dass er die Aetzkunst erfunden, läugnen die Deutschen Gelehrten, und geben Wohlgemuth die Ehre. *Meermann a. W. S.* 256. *L.*

und im jetzigen mehrere Italiener und Fremde, welche hier nicht weiter aufzuführen sind.

Wol aber möchte in so streitiger Sache hier kurz zu untersuchen seyn, ob die Erfindung der Kupferstecherkunst Deutschland oder Italien zu verdanken sei, und hinsichtlich Italiens, ob Florenz, oder einem andern Orte. Ueber diesen Gegenstand ist in und ausser Italien viel geschrieben worden; irre ich aber nicht, doch nicht hinlänglich genau. Dass hier drei Zustände, oder Stufen zu unterscheiden sind, glaube ich mit Obigem hinlänglich erwiesen zu haben. Demnach wird leichter bestimmt werden können, was jedes Land Rühmliches hierin geleistet. Vasari und Cellini über die Goldschmiedearbeit, wie Andere, haben den Ursprung dieser Kunst aus Florenz und von Finiguerra hergeleitet. Daran hat man später gezweifelt, und Bottari selbst, ein neuerer Florentiner Schriftsteller, hat es für nicht gewiss erklärt. Maso's Zeit wurde von Manni, der ihn vor 1424 sterben liess[27]), falsch angegeben, aber nach urkundlichen Schriften über die Kunst der Kaufleute berichtigt, wo der erwähnte Hostienteller dem Finiguerra im Jahr 1452 bezahlt wurde. Um diese Zeit wetteiferte mit ihm zu S. Giovanni Antonio Pollajuolo, damals noch Jüngling, wie Vasari in seinem Leben erzählt; und da nun seitdem Maso einen ausserordentlichen Namen bekam, so muss er wol in seiner Kunst gefördert und vollendet gewesen seyn. Man darf also mit Gaburri und Tiraboschi annehmen, dass, da er von Allem, was er in Silber stach, Abdrücke nahm, er dies seit 1440, und vielleicht noch früher, gethan. Und somit wäre denn der Anfang der Chalkographie deutlich in der Geschichte bezeichnet[28]). Auf einen gleich alten Zeitpunct führen mich in einem andern Lande weder Geschichte, noch Denkmäler, noch Schluss. Betrachten wir zuvörderst Deutschland!

27) Anmerkungen zu *Baldinucci. To.* IV. *p.* 2. *L.*

28) Nach einer frühern Bemerkung ist die Epiphanie Maso's älter, als die Himmelfahrt, wer weiss wie viel. Der Uebergang vom Kleinlichen oder Fleissigen im Styl zum Grossen geschieht nur allmälig. Dies Werk giebt dazu Belege auch an den grössten Geistern, wie Coreggio und Raffael. *L.*

So hoch hinauf reichen Deutschlands Jahrbücher nicht. Der leichtgläubige Sandrart[29]) zwar wollte uns mit einem Küpferchen von unbekannter Hand den Rang ablaufen, worauf er 1411, und mit einem andern, worauf er 1455 als Jahrangabe zu lesen meinte. Jetzt aber, wo Sandrart's Ansehen so sehr gesunken, und er theils wegen seiner Widersprüche, theils wegen sogenannter Vaterlandsliebe selbst seinen Landsleuten verdächtig geworden ist, sind diese beiden Küpferchen wie zwei Falschmünzen, womit solcher Ruhm nicht zu erkaufen seyn dürfte. Daher haben ihn Meermann[30]) und Heineken[31]) widerlegt. Sie finden in Deutschland keine ältern Kupferstecher, als Martin Schön[32]), den Andere Bonmar-

29) Einen Beweis seiner Ungenauigkeit giebt, was er von Dämon schreibt, den er aus Misverstand des Plinius nicht für Athens Schutzgeist, sondern einen Maler von Fleisch und Bein hielt, und nebst Zeuxis, Apelles und andern alten Malern im Bilde vorführte. *L.*

30) *Origines typogr. To.* 1. *p.* 254. *L.*

31) *Idée générale d'une coll. compl. d'estamp. p.* 224. 116. Vgl. *Dict. des artistes. Vol. II. p.* 331. *L.*

32) Lanzi hat hier den Meister E. S. verschwiegen, von welchem er später auf eine verworrene Weise spricht, und dessen schönes Blatt, die Maria von Einsiedeln, 1466, so berühmt ist. Der Meister E. S. tritt in diesem Blatte als ein sehr ausgebildeter Künstler hervor und setzt daher eine frühere Uebung dieser Kunst voraus. Auch hätte Lanzi doch des Herrn *von Murr* (*Journal zur Kunstgeschichte*, 2. *Thl. S.* 193.) angeführte Blätter vom Jahre 1440 wenigstens erwähnen sollen. Wenn auch Bartsch den Ausdruck „geschrotene Arbeit" nicht von Kupferstichen verstanden wissen will, sondern auf Holzschnitte deutet, so ist dennoch Murr's Anführen nicht ganz zu verwerfen, denn H. v. Heineke hat eins dieser Blätter in der Silberrad'schen Sammlung gesehn, und S. 193 *und* 194 *im* 2. *Th. des Murr'schen Journals* wird es ausdrücklich als eine Goldschmiedsarbeit beschrieben. Ich besitze ein Blatt, welches fast ganz mit dem von Murr beschriebenen in Grösse und Gegenstand übereinstimmt. Es stellt vor, wie der Heiland an das Kreuz genagelt wird, sagt v. Murr; auf dem Blatt, welches ich besitze, ist Christus am Kreuze, an den Seiten die Schächer und am Fuss der Kreuze klagende Frauen, Maria ohnmächtig in den Armen Johannes ruhend und Christus blickt auf sie herab. Unten ganz in der Mitte ist ein Monogramm; ein Schildchen, in welchem sich zwei kreuzweis liegende Stäbchen befinden, die sich mit kleinen Blättern enden. Ich habe dieses Blatt aus einer Bibliothek bekommen, wo es auf den Deckel eines Buchs geklebt war, welches geschriebene Kirchengesänge enthält, und etwa gegen das Ende des 15. Jahrhunderts geschrieben seyn mag. — Noch merkwürdiger sind sechs kleinere Blätter, Scenen aus der Leidensgeschichte darstellend, in meiner Sammlung, welche durch folgenden Umstand, dass das eine davon,

tino, Vasari Martin von Antwerpen[33]) nennt, und der 1486 starb. Ihm gesellen Einige zwei Brüder, die nicht sehr bekannt sind, und nicht allzulange nach ihnen kennt man Israel von Meckenen[34]), Franz von Bocholt[35]) und Michael Wohlgemuth, Albrecht Dürer's Meister; und einige andere, die an das 16. Jahrhundert rührten. Dennoch soll die Kupferstecherei in Deutschland vor diesen schon betrieben worden seyn, weil man Stiche von unbekannten Meistern findet, welche älter scheinen. Meermann führt, nach Christ[36]), einen an mit den Anfangsbuchstaben C. E., wo das Jahr 1464 steht; und zwei Heineken mit dem Jahr 1466, den ersten bezeichnet *f* ꝩ *s*, den zweiten *b* ᶻ *s*; beides unbekannte Künstler! Er sagt, er habe keine älteren Stiche

die Gefangennehmung Jesu, auf Papier gedruckt ist, worin sich der mit einem Stern, zwischen den Hörnern verzierte Ochsenkopf befindet (das Wasserzeichen von Papieren, die am Ende des 14. Jahrhunderts gefertigt wurden, wie G. Fischer's Beschreibung typographischer Seltenheiten beweist, wo Urkunden von 1388 angeführt werden, welche auf solches Papier geschrieben sind), besondre Aufmerksamkeit verdienen, und das Alter der Kupferstecherkunst sehr weit hinausrücken würden, wenn man nicht annehmen will, dass diese Stiche auf altes Papier später abgedruckt wurden, welches auf 80 Jahr unbenutzt müsste gelegen haben, wenn man den Anfang der deutschen Kupferstiche um das Jahr 1466 setzt. Jedoch ist es nicht wahrscheinlich, dass ein Papiervorrath so lange unbenutzt liegen geblieben wäre. Diese Stiche sind sehr fein gestochen, in Art des Meisters E. S. und mit einer blaulich dunkelgrünen Farbe gedruckt. Auf der Rückseite dieser Blätter stehen Gebete, welche von einer Hand geschrieben sind, welche durch die Schriftzüge und Dinte auf ein sehr hohes Alterthum schliessen lässt. Die ersten Worte sind mit einer zinnoberrothen, sehr glänzenden Dinte geschrieben Ich glaubte diese Merkwürdigkeiten anführen zu müssen, weil solche, wenn auch nicht über das Alter der Kupferstecherkunst entscheiden, doch zu wichtigen Forschungen Anlass geben können. *Q.*

33) Sein Monogramm soll M. C. gewesen seyn, welches Orlandi erklärt *Martinus de Clef*, oder *Clivensis Augustanus*. Aber er war nicht aus Antwerpen, sondern nach Meermann *Calembaco - Suevus Colmariae;* wesshalb man denn *Martinus Colmariensis* lesen könnte. Auf vielen seiner Kupferstiche lies't man M. S. (Vgl. *v. Quandt's angef. W.* S. 17 ff. *W.*) *L.*

34) So, und nicht Meckeln, noch Mecheln (auch nicht Israel Metro, wie Lomazzo schreibt) ist nach *v. Quandt* S. 16 zu berichtigen. *W.*

35) S. *Quandt a. a. O.* *W.*

36) S. *J. F. Christ's Anzeige und Ausleg. der Monogrammatum etc.* S. 67. (*Lpz.* 1747. 8.)

mit Namen gesehen (S. 231), bemerkt, dass sie in Schön's Manier, nur roher, seien, und vermuthet daher, dass diese seine Meister gewesen (S. 220.). Wer aber auch immer sein Muster gewesen seyn möge, er musste wenigstens um zehn Jahre älter, als er, seyn, schliesst Heineken; und so haben wir das Jahr 1450, wo sicher die Stecherkunst in Deutschland geübt wurde (S. 220.). Und weil ihm dies noch zu wenig schien, so setzte er vier Seiten später hinzu, er finde sich versucht, die Zeit dieser Erfindung wenigstens um 1440 zu verlegen.

Die Sache ist ganz gut verfochten, aber nicht gewonnen. Stellen wir Gründe gegen Gründe! Die Geschichte spricht für die Italiener, gegen die Deutschen. Die erstern gehen unwidersprechlich bis 1440 und weiter hinauf[37]); die letztern reichen mittels allerlei Muthmassungen bis 1450, und nur nach Versuchungen ein Jahrzehend höher. Die erstern beginnen mit Maso, nicht seinem Meister; die letztern nicht mit Schön, sondern seinem Meister. Dies spricht man entweder Italien ab, und dann hebt man den Vergleichpunct auf; oder man gesteht es ihm zu, und dann kann es den Ursprung der Kupferstecherkunst ebenfalls um ein Jahrzehend hinaufrücken. Jene belegen die geschichtliche Angabe mit einer Menge ächter Denkmäler, Nielloabzügen, ersten Drucken, Fortschritten der Kunst von der Kindheit zum reifen Alter. Diese ergänzen das mangelnde Geschichtliche mit theils erwiesen falschen, theils zweifelhaften und leicht als unzulänglich erweisbaren Denkmälern. Denn wer versichert uns doch, dass die Stiche von 1465 oder 66 nicht von Schön's Brüdern, oder Schülern sind[38]), da ja Heineken selbst zugiebt, sie könnten von gleichzeitigen, wenn auch minder geschickten[39]) Künstlern seyn? Hat man nicht auch in Italien gesehen, dass Botticelli's Fortsetzer

37) *Tiraboschi ist. let. To.. VI. p.* 119. *L.*

38) Die Blätter des Meisters E. S. sind doch wahrscheinlich von einem Künstler, der in der Schweiz lebte, gefertigt, weil sein vorzüglichstes Blatt, die Maria von Einsiedeln 1466, sich auf das zu Einsiedeln hochverehrte Bild der Mutter Gottes bezieht. *Q.*

39) Dieses Blatt, Maria von Einsiedeln, hat ein Künstler gefertigt, der nicht minder geschickt, als M. Schön, oder Schöngauer war. *Q.*

minder geschickt, als er waren, und doch älter schienen? Wer beweiset uns denn ferner, dass man Schön einen Meister aus seinem Volke geben müsse[40]), da doch alle seine bisher aufgezeigten Stiche schon in ihrer Art vollendet scheinen[41]), und in Deutschland keine Nielloabzüge, oder andere Versuche in weicherm Metall genannt werden? Wahrscheinlicher ist also, was man immer geglaubt hat, dass die Erfindung aus Italien nach Deutschland übergegangen und als etwas für Goldschmiede leichtes, auch sogleich löblich betrieben, ja ich setze hinzu, sogar vervollkommnet worden sei. Denn, da man dort die Presse und die Druckerschwärze bereits kannte, so konnte bei Handhabung der Kunst wol hinzukommen, was Italien noch nicht verstand. Ich führe diessfalls ein schlagendes Beispiel an. Die Buchdrukkerei ward in Deutschland erfunden; das sagt die Geschichte, das bestättigen die Denkmäler, welche stufenweiss vom Tafeldruck zu beweglichen Typen, aber von Holz, und von diesen zu metallnen übergingen. In diesem Zustande überkamen wir die Erfindung, und bald druckte Italien, ohne jene Stufen der Unvollkommenheit zu durchlaufen, Bücher nicht nur mit beweglichen metallnen Typen, sondern auch mit Kupfern, so dass man die Kunst mit einer Vollkommenheit, die ihr noch fehlte, bereicherte. Dagegen sagt Heineken, die Deutschen hätten damals, Venedig etwa ausgenommen, nicht sonderlich Verkehr mit Italienischen Städten gehabt (S. 139.). Ich antworte: unsere Universitäten, Bologna, Pisa und mehrere andere, waren damals von Deutschen Jünglingen besucht, und zum Besten der Fremden, wie der Einheimischen druckte man zu Venedig im Jahr 1475 und zu Bologna 1479 das Wörterbuch der Deutschen Sprache; woraus sich denn schon allein kein geringes Verkehr zwischen beiden Völkern ergiebt. Aber es giebt noch gar viele andere Beweise dieses Verkehrs der Deutschen, namentlich mit Florenz[42]) um jene Zeit, so dass es gar kein Wunder ist,

40) Schön's oder Schöngauer's Werke selbst beweisen durch ihren Kunstcharakter, dass sein Meister gewiss kein Italiener, weit eher ein Niederländer war. *Q.*

41) *Huber To.* 1. *p.* 91. *L.*

42) Es gab im 14. und 15. Jahrhundert viele Kaufleute in Deutschland, besonders solche, die ihr Geld auf Zinsen gaben, dass sogar

wenn die Künste überwanderten. So habe denn auch ich unsere Sache nach Kräften geführt, darum aber wol den Streit nicht entschieden. Vielleicht finden sich mit der Zeit auch in Deutschland Abdrücke und Versuche, welche bis jetzt noch Niemand aufweisen konnte. Vielleicht macht einer von den vielen und gelehrten Schriftstellern unserer Zeit Heineken's Vermuthung, dass Deutsche und Italiener gleichzeitig, ohne von einander zu wissen, die neue Kunst erfunden, zur Gewissheit. Ich indess konnte nur nach gegebenen Thatsachen richten [43]).

Noch ist zu untersuchen, ob ausser Deutschland ein anderer Theil Italiens vielleicht Finiguerra in dieser Erfindung vorangegangen seyn könne. Man hat, um sie ihm streitig zu machen, metallne Siegelabdrücke vorgezeigt, die sich aus den ältesten Zeiten in Italienischen Pergamenten finden. Dies beweiset, dass man mehrere Jahrhunderte sich am Rande dieser Erfindung bewegte, wie es denn mit mehrern andern ergangen ist; nicht aber, dass Siegel der Ursprung dieser Erfindung sind. Sonst müssten wir ja auch die Geschichte des

eine Burg dort die Florentiner Burg hiess, wie mich der vor kurzem verstorbene Gennari belehrt hat. Wieviel deutsche Fürsten in Florenz Münzen schlagen liessen, ist aus Orsini und andern Münzwerken zu ersehen. *L.*

43) Seitdem ist denn Bartsch's bekanntes Werk erschienen, welcher auch in diesem über die Erfindung der Kupferstecherkunst unstreitig das Wohlerwogenste sagt. *Peintre Graveur Vol.* 13. Warum sollten wir nicht seiner Meinung, dass die Italiener den Druck der Stiche erfunden und die Deutschen sehr bald darauf diese Erfindung vervollkommt hätten, beipflichten, da sie so viel Wahrscheinliches hat? Duchesne erklärt sich zwar darin gegen Lanzi, dass der Holzdruck den Kupferplattendruck veranlasst und eingeleitet habe, weil beide einander ganz entgegengesetzt wären, indem die Zeichnung auf den Holztafeln erhaben, auf den Kupferplatten vertieft ist; er zeigt ferner, dass Lanzi und sein Herausgeber Lazzara nichts von der Technik des Niello verstanden, *Essai sur les Nielles p.* 18, erklärt sich aber auch für die Meinung, dass Maso Finiguerra der Erfinder des Abdrucks von Metallplatten sei. — Allerdings haben die Italiener in dem Streite mit den Deutschen um die Ehre der Erfindung des Metallplattenabdrucks Maso Finiguerra's Hostienteller mit der Krönung der heiligen Jungfrau für sich, welche Arbeit unbestreitbar 1452 gefertigt wurde, und wovon ein Abdruck auf Papier in Paris sich befindet, wogegen wir Deutsche keinen so sicher ältern Beleg für das höhre Alter unsrer Kupferstiche und unsere Ansprüche auf diese Erfindung aufzuweisen haben. *Q.*

neuern Buchdrucks von den Siegeln der irdenen Gefässe ableiten, welche in unsern Museen in Menge vorhanden sind [44]. Manche formlose Anfänge, die über alles Gedenken hinauf reichen, soviele Jahrhunderte vernachlässigt lagen und auf neuere Erfindungen keinen Einfluss hatten, dürfen nicht in ihre Geschichte gezogen werden; und namentlich darf die Kupferstecherei nicht ausserhalb der Goldschmiedewerkstätten anfangen, wo sie geboren ward und erwuchs. Mithin sind die von ihren Arbeiten übrig gebliebenen Abzüge zu vergleichen und zu sehen, ob dergleichen anderswo vor Finiguerra gebräuchlich waren. So lange nun keine bestimmte Jahresangabe sich irgendwo vorfindet, können uns bei Lösung dieser Aufgabe gleichsam zwei Fäden leiten: Charakter, oder Schrift und Zeichnung. Auf allen Abdrücken, die mir vorgekommen sind, ist die Schrift keinesweges Gothisch, wie man sie gewöhnlich nennt, sondern rund und lateinisch. Dies also leitet nach einer frühern Bemerkung nicht weiter, als bis zum Jahre 1440. Mehr lässt die Zeichnung vermuthen. In der Durazzo'schen Sammlung habe ich Nielloabdrücke von roherer Zeichnung gesehen, als Maso's Werke, und vielleicht sind sie aus einer andern, als der Florentiner Schule. Nun will ich zwar weder dem Urtheile eines künftigen Erläuterers dieser Denkmäler, noch dem des Publicums, vorgreifen, welches nach vorgelegten Stichen treu darüber entscheiden mag. Irre ich aber nicht, so werden wahre Kenner doch etwas behutsam dabei zu Werke gehen. Sie werden unschwer einen Bologneser von einem Florentiner in der neuern Malerei unterscheiden, nachdem nun jede Schule in Colorit und Zeichnung ihren bestimmten Charakter gewonnen; ist denn aber auch in Nielloabdrücken [45] Schule von Schule eben so leicht zu unterscheiden? Mag doch

44) Höchst lächerlich ist es, dass Strutt, *Biographical Dictionary of Engravers*, die Erfindung der Kupferstecherei bis zu dem Juden zurückdatirte, weil der Hohepriester eine Goldplatte trug, auf welcher der Name Gottes eingegraben war. *Q.*

45) Zani in seinen *materiali p.* 57. giebt hier folgenden Faden in die Hände: Die Stiche der Venezianer Schule sind im Ganzen genommen fein, lieblich und markig; die Figuren grossartig; wenig an der Zahl, immer in den Aeussersten schön. Die Florentiner sind breiter, minder lieblich und markig, bisweilen etwas hart, die Figuren klein, häufiger, in den Aeussersten minder schön. *L.*

immerhin ein Abdruck unbestreitbar z. B. aus Bologna seyn, wird er darum, weil er roher, als die Finiguerra'schen ist, auch älter seyn? Um 1440 hatten bereits Maso und die Florentiner nach Masaccio den Styl verfeinert; können wir denn dasselbe auch von den übrigen Schulen sagen? Dazu, ist es denn so ausgemacht, dass die Silberarbeiter, aus deren Händen jene Abdrücke hervorgingen, die besten Zeichner aufgesucht[46], und nicht etwa z. B. die Bologneser eine Pietà von Jacopo Aranzi, die Venezianer eine Madonna von Jacobello del Fiore brauchten? Also führe man nur nicht so leichthin das Trockenste, Roheste und Hässlichste gegen Finiguerra an, um ein höheres Alterthum zu beweisen; sonst möchten wir leicht in Scalza's lustiges Sophisma verfallen, der die Gassenbuben für die ältesten Menschen in Florenz und der Welt hielt, weil sie die misgestaltetsten waren (*Boccaccio* 6, 6). Und so bleibe denn Maso in seinem Besitz, bis Jemand ältere Blätter und Schwefelabdrücke, als die seinigen, aufzeigt.

Bei dem zweiten Zustand der Kupferstecherei will ich deutsche Meister nicht erwähnen, weil ich darüber nicht hinlängliche Kunde habe. Ich spreche also blos von Italien; und da will ich denn blos Vasari und Lomazzo mit einander vergleichen, wovon der eine ihn in Unter-, der andere in Oberitalien anfängt. Vasari nämlich sagt im Leben Marcantonio's, „auf Finiguerra folgte Baccio Baldini, ein Florentiner Goldschmied, der, weil er nicht viel Zeichnung hatte, alles nach Erfindung und Zeichnung des Sandro Botticello machte. Als dies Andrea Mantegna in Rom erfuhr, so veranlasste es ihn, viele seiner Werke zu stechen.“ In Sandro's Leben nun giebt er die Zeit, in welcher dieser sich auf die Kupferstecherei legte, genau an. Als er nämlich nach beendigter Arbeit in der Sistina schnell nach Florenz zurückgekehrt war, „erläuterte er einen Theil des Dante, und stellte die Hölle dar, und stellte sie in Druck, wozu er viel Zeit brauchte, und woraus, da er nicht arbeitete, in seinem Leben unendlich viel Unordnung entstand.“ So wurde

46) Cellini in der Vorr. zu s. *Trattato dell' orificeria* behauptet, Maso habe Pollajuolo's Zeichnungen gebraucht. Aber *Zani* S. 40. hat dies siegreich widerlegt. *L.*

denn Botticelli ungefähr um 1474, etwa in seinem 37sten Jahre, Stecher; und Baldini, der alles nach Sandro'schen Zeichnungen machte, war auch Stecher. Zu ihrer Zeit trieb auch Antonio Pollajuolo die Kupferstecherei, und zwar mit mehr Geist. Von ihm sind uns sehr wenig Stiche übrig, darunter die berühmte Schlacht der Nackten, der letzte und nächste Schritt zu Michelangelo's wildem Style. Diese Arbeiten sind ungefähr in das Jahr 1480 zu setzen; denn durch sie ward er berühmt, und in Folge dessen 1483 nach Rom berufen, um Sixtus des IV. Grabmal, der in diesem Jahre gestorben war, zu fertigen.

Mantegna ferner, der in Rom die Capelle Innocenz des VIII. um 1490 malte[47]), muss nach Vasari von diesem Jahr an, oder dem vorigen, also ungefähr dem 60sten seines Alters, Kupferstecher genannt werden. Von da an lebte er noch sechzehn Iahre. Und in dieser Zeit soll er also die ungeheuere Menge Kupferplatten gestochen haben, die man auf funfzig angiebt[48]) — und dreissig darunter scheinen unbestreit-

47) *Taja descrizione del palazzo vaticano p.* 404. *L.*

48) Vierzig finde ich angeführt, von einigen andern nicht herausgegebenen habe ich Kunde. Zani S. 142. versichert, die wahren und wirklichen heut zu Tage bekannten Stiche von Mantegna's Hand belaufen sich nur auf zwanzig und haben fast alle wenig Figuren. Diese Behauptung ist nicht allein mir, sondern Allen, die ich schriftlich und mündlich darüber befragt, neu vorgekommen. Auch sehe ich nicht ein, wie man sie zugeben kann, da Scardeone, Mantegna's Mitbürger, Zeitgenoss und Sammler seiner Kupferwerke, den Zani anführt, bezeugt, Mantegna habe *romanos triumphos* gestochen, *et festa Bacchi et marinos deos; item depositionem Christi de cruce et collocationem in sepulcro,* Stiche mit mehrern Figuren, die sich auf ein Dutzend belaufen; worauf er hinzusetzt *et alia permulta.* Ein so gewichtiges Zeugnis zu widerlegen, führt Zani nur Scardeone's folgende Worte an: *eae modo tabellae in maxima sunt existimatione et a paucis habentur*; *novem tamen ex his apud nos sunt*, *omnes diversae.* Also gesteht dieser Schriftsteller trotz seinem *et alia permulta*, dass er nur 9 Stiche seines Mitbürgers besass? Freilich wol, erwiedere ich; er bekennt seine Armuth, zugleich aber auch den Reichthum anderer Sammlungen; warum sollen wir denn an die erstere glauben, an den letztern nicht? Ich meinerseits glaube dem Geschichtschreiber; zweifelt ein Anderer und fürchtet Uebertreibung, vielleicht wegen Verschiedenheit des Styls mancher Blätter, so werde ich daraus schliessen, nicht dass sie von verschiedener Hand sind, sondern von Einer, die nur anders in den ersten, und besser in den letzten arbeitete. Welcher

bar — die so gross, so voll von Figuren, so ganz in Mantegna's Art ausgearbeitet sind? Und ein solches Gewerb, das, weil es Gesicht und Brust angreift, auch Jünglingen beschwerlich ist, hätte er, der Neuling darin, der Greis, während der letzten Arbeiten zu Mantua, die wir ihres Orts anführen werden, getrieben, und in sechzehn, siebzehn Jahren darin so Grosses geleistet? Entweder hat Vasari nicht gut gerechnet, oder er verlangt allzuviel Glauben. — Eine ganz andere Ansicht giebt uns Lomazzo, der in seiner Abhandlung *S.* 682 Mantegna verständigen Maler und ersten Kupferstecher in Italien nennt. Da er ihn nun nicht Erfinder, sondern ersten Kupferstecher nennt, so scheint er von ihm den Anfang dieses zweiten Zustandes jener Kunst, aber in Italien, herzuleiten; denn er glaubte, die Kunst sei bereits in Deutschland vorhanden gewesen. Dies Zeugnis möchte denn doch nicht ganz verwerflich seyn. Ich werde im Verlauf der Geschichte Lomazzo manchmal bestreiten; aber in den von ihm angegebenen Zeitbestimmungen werde ich ihm auch oft folgen. Er ward ungefähr 25 Jahre nach Vasari geboren, war aber gelehrter, schrieb mit mehr Kritik, und suchte ihn in Lombardischen Thatsachen, die jenem wenig bekannt waren, zu berichtigen und zu ergänzen. Ich wundere mich also nicht, wenn Meermann (*S.* 259) den Andrea schon vor Baldini und Botticelli für einen Kupferstecher hält; nur wünschte ich, er hätte die Zeitordnung besser beobachtet, und dies Lob ihm nicht bis zum Papst Innocenz VIII. vorenthalten. Uebrigens ist die Zeit, wann Mantegna den Grabstichel zu führen anfing, nicht ganz genau nachzuweisen. Dass er in Padua begonnen, scheint mir gewiss; denn was er in jedem Stiche leistet, leistet kein Neuling; auch ist nicht glaublich, dass er im Alter seine Lehrjahre angetreten. Ich vermuthe, er hatte die Anfangsgründe bei dem ausgezeichneten Goldschmied Niccolò erlernt, weil er sein und Squarcione's Bild in Padua in der Geschichte des Heil. Christoph bei den Eremitani malte; und vielleicht waren beide Beweis

Künstler hätte eine neue Kunst ergriffen, und sich nicht bestrebt, sie immer mehr zu vervollkommnen? Genug, dass der Geschmack nicht durchaus verschieden ist. *L.*

Staats-Bibliothek Bamberg

seiner Ehrerbietung vor beiden Meistern. Zwar ist aus jener Zeit und seinen übrigen Jugendjahren kein Kupferstich übrig, der ihm mit Gewissheit zugeschrieben werden kann, indem er auf keinem seiner Werke die Zeit angegeben hat. Jedoch kann man eben so wenig mit Gewissheit jeden Stich seinen Jugendjahren absprechen, wiewol alle schön und fast von gleichem Styl sind; denn auch in der Malerei ist kein allzu grosser Unterschied zwischen dem in seiner Blüthezeit gemalten Heil. Christoph, und dem Gemälde zu S. Andrea von Mantua, welches als sein letztes Werk angesehen wird. Eine Probe seines Grabstichels mit Zeitangabe meinen Einige in einem Buche des Pietro d'Albano zu finden, das den Titel führt: *tractatus de venenis*, *Mantov.* 1472, *in cujus pagina prima litera initialis aeri incisa exhibetur, quae integram columnae latitudinem occupat. Patet hinc, artem chalcographicam jam anno* 1472 *extitisse.* So Panzer *Ann. typogr. To.* 2. *p.* 4. Ich weiss aber nicht, ob er das Werk gesehen, das in Folio ist und 7 Seiten hat. Als erste Quelle wird das Heidegger'sche Bücherverzeichniss angeführt; nach allerlei Forschungen, darüber ins Klare zu kommen, hat sich nichts Bestimmtes ergeben. Volta vermuthet, diese Ausgabe *de venenis* sei kein Werk für sich, sondern ein Theil des *conciliatore* von Pietro gewesen, welcher zu Mant. 1472 gedruckt ist. Eine Ausgabe des Buchs *de venenis* in 4. erschien auch zu Mantua 1473, und ein Exemplar davon ist dort in der öffentlichen Büchersammlung, aber ohne Kupfer.

Demnach scheint es mir ausser Zweifel, dass um diese Zeit nicht blos zu Mantua, wo Mantegna war, sondern auch zu Bologna in Kupfer gestochen worden. Bei den Corsini zu Rom und den Foscarini zu Venedig [49]) ist eine Ausgabe der Geographie des Ptolemäus, gedruckt zu Bologna von Domenico de Lapis mit der Jahrzahl 1462, die verbessert werden zu müssen scheint. Sie enthält 26 sehr roh gestochene, aber doch vom Drucker so bewunderte Landkarten, dass er in der Vorrede diese neue Erfindung preiset und mit der nicht

49) Dies prächtige Ex. ist aus der Foscarinischen Bibliothek in die auserlesene Sammlung alter Kupferstiche und Kupferwerke des Abt Mauro Boni gekommen. *L.*

lange vorher in Deutschland erfundenen Buchdruckerkunst vergleicht. Hier sind seine Worte, wie sie Meermann, ohne zu widersprechen, S. 251 anführt: *Accedit mirifica imprimendi tales tabulas ratio, cujus inventoris laus nihil illorum laude inferior, qui primi literarum imprimendarum artem pepererunt, in admirationem sui studiosissimum quemque facillime convertere potest.* Doch will derselbe Schriftsteller mit andern Gelehrten die Jahrangabe verbessert wissen, wahrscheinlich veranlasst durch das Verzeichnis der Correctoren des Werks, unter welchen Filippo Beroaldo vorkommt, der 1462 erst neun Jahr alt war. Daher glaubt Meermann 1482, Audifredi und Andere 1492 lesen zu müssen; wovon ich mich jedoch nicht überzeugen kann. Denn da der Ptolemäus 1478 mit 27 sehr zierlichen Karten zu Rom (b. A. Bücking, vgl. *L. Wachler's Handb. d. Gesch. der Literatur Th.* 1. *S.* 259. *W.*) herausgekommen war, wie unverschämt, ja toll hätte der Bologneser Drucker seyn müssen, wenn er seine Ausgabe nach einer andern unvergleichbar bessern so herausgestrichen hätte? Ich sehe mich also genöthigt, sie vor dies Jahr zu setzen. Uebrigens will ich noch bemerken, dass ein Stich von 26 Landkarten mit soviel Zeichen und Linien und Entfernungen doch, besonders im Anfange der Kunst, eine mühselige und schwere Arbeit, mithin nicht so weniger Jahre, seyn musste; da wir ja wissen, dass in Rom die weit geschickteren Stecher zu den Karten des Ptolemäus drei oder vier Jahre brauchten. Mithin müssen wir wol die Bologneser Stiche um einige Jahre früher setzen, als den Druck des Buchs, der vielleicht in das Jahr 1472 fällt[50]). Ich will in dieser streitigen Sache nicht entscheiden, sondern lieber auf Bartolommeo Gamba's Abhandlung über dies seltene Werk verweisen. Demnach behaupte ich hinsichtlich Bologna's nur dies, dass früher, als man glaubte, dort von der Goldschmiedekunst zur Kupferstecherei übergegangen ward; denn auch Heineken bemerkt,

50) S. *de Bure bibliogr. instruct., Hist. To.* 1. *p.* 32. Dieser Ansicht gemäss, welche ich nicht untersuche, muss man sagen, dass in der Unterschrift *Anno MCCCCLXII* eine X fehle, entweder aus Unaufmerksamkeit, oder absichtlich, wovon in den Zeitangaben der Bücher aus dem 15. Jahrhundert andere Beispiele vorkommen. 1472 war Beroaldo schon gelehrt; 73 eröffnete er eine Schule. *L.*

wo er von diesem Ptolemäus spricht, es sei offenbar aus den Zickzacks, welche gewöhnlich die Goldschmiede auf ihr Silberzeug setzen, dass dies Werk von einem solchen herrühre. Die ersten Arbeiten, die man in Florenz mit Sicherheit nachweisen kann, sind die drei zierlichen Stiche des heiligen Gottesberges von 1477, und die beiden in zwei Gesängen des Dante von 1481, deren einer, gleichsam ein dritter Druck, in demselben Buche wiederholt wurde. Und diese alle scheinen mit einer Walze abgezogen, da die Kunst, die Kupfer in den Text einzufügen, noch nicht bekannt war. Zu erwähnen sind noch, wie sie auch immer beschaffen seyn mögen, die 31 Landkarten an Berlinghieri's um dieselbe Zeit, ohne Angabe des Jahrs, gedrucktem Werke. Auf diesen befinden sich einige Köpfe mit den Namen Aquilo, Africus u. s. w., alle jugendlich, aber leidlich gezeichnet; dagegen in Bologna dieselben Köpfe in verschiedenen Altern sind, mit Bärten und Mützen, und roher gearbeitet. Die drei oben angeführten Werke kamen aus der Druckerei des Niccolò Tedesco, oder Niccolò di Lorenzo de Lamagna, welcher zuerst in Florenz Bücher mit Kupfern druckte [51].

Noch bleibt die letzte Stufe, der vollendete Kupferdruck, übrig, den wir, meines Erachtens, Deutschland so gewiss verdanken, als den Bücherdruck. Die Druckerpresse, die dort erfunden ward, bahnte der Kupferpresse den Weg. Der Bau musste anders seyn, da es dort galt, den Druck von gegossenen hervorstehenden Buchstaben abzuziehen, hier von Platten, worein mit dem Grabstichel gegraben war. Damals brauchte man auch eine minder blasse, oder russige Schwärze, als zu den Holzschnitten, sondern, wie Meermann S. 12 sie nennt, *singulare ac tenuius*. Für diese letzte Vollendung der Kunst nahm dieser Gelehrte ungefähr das Jahr 1470 an; vielleicht wollte er sie von den ersten in Deutschland gedruckten Küpferchen ableiten. Ich kann mich darauf nicht einlassen, da ich die beiden von Heineken angeführten und die andern sehr alten mit Jahrszahl niemals gesehen habe. Auch geht das die Geschichte der Kunst in Italien nichts an. Wol aber lehrt diese, dass diese Vollendung uns aus Deutschland kam von

51) Also doch ein Deutscher, wie es scheint! *W.*

eben dem Konrad Schweynheim, welcher die schöne Römische Ausgabe des Ptolemäus besorgte. Aus der Vorrede eines Ungenannten erfährt man, dass Konrad drei Jahre mit dieser Arbeit zubrachte und sie unvollendet liess, wesshalb sie denn Arnold Bücking fortsetzte und 1478 herausgab, wie schon bemerkt worden. Die Karten sind mit bewundernswürdiger Zierlichkeit gedruckt, und mittels der Presse, wie nach Raidel Meermann S. 258 bemerkt, und alle Bücherkundige. Man vermuthete, Konrad habe die Arbeit um 1472 angefangen; gewiss ist nach dem Zeugnis Calderino's, der das Werk und die Karten corrigirte, dass diese bereits 1475 gedruckt wurden[52]). Dass der Stich von Konrad's Hand sei, nehmen Einige an; wiewol der Vorredner nur sagt, dass er *animam ad hanc doctrinam* (die Erdkunde) *capessendam applicuit*, *subinde mathematicis adhibitis viris quemadmodum tabulis aeneis imprimerentur*, *edocuit*[53]), *triennioque in hac cura consumpto diem obiit.* Auch ist sehr wahrscheinlich, dass er wie zu Verbesserung des Drucks Italiener brauchte, so auch beim Stich mindestens von einigen Italienern unterstützt worden. Hier will ich nun nicht unbemerkt lassen, dass Botticelli in Rom Lust zu dieser neuen Kunst bekommen haben konnte; denn kaum war er um 1474 von dort zurückgereiset, so stach er mit dem Eifer, den Vasari beschreibt, Kupfer zu Büchern, und war in der That der Erste, der ganze Figuren und Scenen stach[54]). Dass aber seine Stiche nicht so vollendet sind, rührt vielleicht daher, dass man noch nicht Kupfer und Buchstaben, oder Text auf Eine Seite zu drucken verstand, dass die Presse und das bessere Verfahren Deutscher Drucker noch nicht bekannt war. Wie dem auch sei, soviel ist gewiss, dass unsere

52) *Maffei Verona illustr. P. II. col.* 118. *L.*

53) Nämlich in Rom, wo er auch die Kunst, Bücher zu drucken, lehrte, wie man eben in der Vorrede lieset. Diese dreht sich immer um Römische Angelegenheiten, und es wäre unnütz, darin die allgemeine Geschichte der Buchdruckerei und Kupferstecherei Italiens zu suchen. Schweynheim mag also in Rom die Kunst gelehrt haben, Kupfer mit der Presse zu drucken, ein Anderer konnte in Bologna sie roher und in weicherem Metall zu drucken gelehrt haben. *L.*

54) Nicht doch! Die Krönung der Jungfrau von Finiguerra ist ja eine Scene von vielen Figuren. *Q.*

Stecher lange in der bereits angegebenen Unvollkommenheit beharrten. Zur Zeit des Marcantonio, der nach 1500 hervortrat, war die Kunst erwachsen und in Italien verbreitet; daher konnte er wol mit Albrecht Dürer und Lucas von Leyden wetteifern, denen er in den Kunstgriffen gleich, in der Zeichnung überlegen war. Mit diesen drei Männern beginnt das gute Zeitalter der Kupferstecherkunst, und fast auch das bessere der Malerei. Die neue Kunst verbreitete in allen Schulen gute Muster in Zeichnung, welche das neue Jahrhundert leiteten. Nach Albrecht's Vorgang lernten die Naturalisten correcter zeichnen und, wenn nicht geschmackvoll, doch reich und mannichfaltig componiren, wie wir an den Venezianern jener Zeit sehen. Andere Gebildetere zeichneten nach Raffael's und der besten Italiener Mustern, die ihnen Marcantonio vorlegte, mit grösserer Zierlichkeit und ordneten löblicher an; wie wir dies im Fortgang der Geschichte der Malerei sehen werden, deren Faden wir nun, nach einer nicht unnützen Unterbrechung, wieder aufnehmen.

Zweiter Zeitraum.

Vinci, Buonarroti und andere treffliche Künstler bilden den blühendsten Zeitraum dieser Schule.

Jedes Volk hat seine Trefflichkeiten und seine Fehler; der Geschichtschreiber muss aufrichtig jene loben und diese eingestehen. So verhält es sich auch mit den Malerschulen. Keine ist so vollendet, dass sie nichts zu wünschen übrig liesse, keine so schwach, dass sie nicht viel Löbliches hätte. Die Florentiner — ich spreche nicht von ihren vorzüglichsten Meistern, sondern von dem, was den Uebrigen gemeinsam ist — hat nicht viel Verdienstliches im Colorit, wesshalb auch Mengs sie die melancholische nannte; nicht viel in der Gewandung, so dass Jemand meinte, es scheine ihm, als würden in Florenz die Gewänder der Figuren gar haushälterisch gewählt und zugeschnitten. Sie ist ferner nicht stark in Run-

dung, welche sie nur erst im vorigen Jahrhunderte ausbildete; sie hat keine grosse Schönheit, weil es ihr lange an den besten Griechischen Standbildern fehlte, weil sie spät die Venus sah, und blos durch die Fürsorge des Grossherzogs Peter Leopold mit dem Apoll, der Gruppe der Niobe und andern ausgesuchten Werken bereichert wurde; daher sie, wie Naturalisten pflegen, blos darauf bedacht war, Ebenbilder oder Abbilder des Wahren zu geben, und meistens sie zu wählen verstand. Da sie Gemälde in grossen Räumen liefert, so ist sie im Gruppiren nicht vorzüglich, und eher könnte man manche überflüssige Figur wegnehmen, als eine andere nöthige hinzusetzen. Im Anständigen und Bräuchlichen, in der Wahrheit und Genauigkeit der Geschichte kann sie vielen andern vorgezogen werden; was eine Folge der grossen gelehrten Bildung ist, welche von je diese Stadt auszeichnete und stets auf die Bildung der Künstler Einfluss hatte [1]).

Ihr eigenster Vorzug, und so zu sagen ihr urväterliches Erbtheil ist die Zeichnung, worin sie durch das volksthümliche, umständliche und bemessene Wesen sehr unterstützt wird; denn man kann wol sagen, dass dies Volk so für die Eigenheit der Wörter, wie für das Maas der Körper bessere Gesetze gegeben, als ein anderes. Auch gereicht es ihm ausschliesslich zum Lobe, das es eine Menge trefflicher Wandmaler hervorgebracht; eine Kunst, welche der Oelmalerei so überlegen ist, dass diese im Vergleich mit jener dem Buonarroti ein Spiel schien: so viel Geschick und Meisterschaft verlangt sie, weil, was überall das Schwerste ist, schnell und gut gearbeitet werden muss. Kupferstecher hatte sie nicht genug; daher sie, wie fruchtbar auch an Geschichtschreibern [2]) und reich an Ge-

1) Dass doch die Antike nicht die einzige Lehrerin der Kunst ist, und wo diese nicht zu finden, auch keine höhere Kunstbildung zu erwarten wäre, bedarf wol heut zu Tage keiner Widerlegung. Es sind dies Vorurtheile des Mengsischen Zeitalters. Die Natur ist die älteste Antike, nach welcher selbst die gebildet ist, die wir die Antike nennen. *Q.*

2) Vasari, Borghini, Baldinucci haben, wiewol sie auch von andern Schulen schrieben, doch die Florentiner vor allen erläutert, weil sie diese am besten kannten. Hierauf folgten die würdigen Herausgeber des *Museo fiorentino*, und der *Serie de' più illustri pittori ecc.*, wo auserlesene Nachweisungen von diesen Meistern sind, welche jetzt wieder neu aufgelegt und mit Bildnissen aller Maler

mälden, doch nicht so viel Kupferstiche hat, als nöthig wären, sie verdientermassen kennen zu lernen. Einigermassen ist diesem Mangel durch die *Etruria pittrice* abgeholfen[3]). Endlich erlaube man mir eine sehr wahre Bemerkung, dass nämlich die Florentiner Schule zuerst wissenschaftlich und nach Grundsätzen zu verfahren gelehrt hat. Einige andere entstanden aus aufmerksamer Betrachtung der Wirkungen der Natur, indem sie mechanisch das nachahmten, was sie so zu sagen, auf der Oberfläche der Gegenstände sahen. Aber die beiden Lichter der Florentiner, Vinci und Buonarroti, forschten, Philosophen wie sie waren, den bleibenden Ursachen und den stätigen Naturgesetzen nach, und stellten auf diesem Wege Regeln auf, welche ihre Nachkommen und auch die Ausländer zu grossem Gewinn für die Kunst befolgt haben. Von dem Ersten ist *il trattato della pittura;* die Herausgabe der Vorschriften des Zweiten ist nicht erfolgt[4]), und wir haben blos durch Vasari und Andere einen Begriff davon. Um ihre Zeit blühten auch il Frate, Andrea del Sarto, il Rosso, der jüngere Ghirlandajo, und andere weiterhin zu nennende. Dieser Zeitraum erreichte nur zu bald sein Ende; und noch zu Michelangelo's Lebzeiten, der die übrigen besseren überlebte, um die Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, entstand ein anderer minder glücklicher, wie wir sehen werden. Jetzt aber von diesem!

vermehrt werden in der *Etruria pittrice* des Abt Lastri. Andere Malernachrichten finden sich in *Richa su le chiese di Firenze,* und in *Cambiagi's guida di Firenze.* Neuerdings hat auch Domenico Moreni die Umgegend in Erwägung gezogen, und mit vieler Umsicht aus dem diplomatischen Archiv schöne vaterländische Notizen beigebracht, welche Andern entgangen waren. Auch giebt es Wegweiser in Pisa von Titi, und einen grössern von Morrona; in Siena von Pacci, in Volterra von Giachi, in Pescia und Valdinievole von Ansaldi; in Lucca fing nach Marchiò der treffliche Kenner Franc. Bernardi einen an, welcher aber durch seinen Tod nebst allen Bemerkungen über die Maler, Bildhauer und Baukünstler seiner Vaterstadt nicht gedruckt worden ist. Doch giebt *Mansi diario* viel Licht. *L.*

3) Wie durch andere Kupferstecher, welche wir an ihrem Orte anführen werden. *Q.*

4) Condivi hat sie herauszugeben versprochen, aber nicht Wort gehalten. S. Bottari in den Anmerkungen zum Leben Michelangelo's S. 152 (Flor. 1771). *L.*

Lionardo aus Vinci, einem Schloss in Untervaldarno, war natürlicher Sohn eines Pietro, Notars der Signoria von Florenz, und ward 1452 [5]) geboren. Er erhielt von der Natur einen über das Gewöhnliche erhabenen und scharfen, unablässig forschenden und muthigen Geist, nicht allein für die drei zeichnenden Künste, sondern auch für die Mathematik, die Mechanik, Hydrostatik, Musik und Poesie; die ritterlichen Künste, wie Reit-, Fecht- und Tanzkunst nicht zu erwähnen. Alle diese Fertigkeiten bekam er so in seine Gewalt, dass er für jede, die er trieb, geboren und ausschliesslich gebildet zu seyn schien. Mit dieser Geisteskräftigkeit war in ihm eine solche Anmuth des Gesichts und der Bildung verbunden, dass die Geistestrefflichkeit dadurch nur verschönt wurde, weshalb er denn auch bei Auswärtigen, Mitbürgern, Privatmännern und Fürsten angenehm war, und mit letzteren lange beinah als Vertrauter und Freund lebte. So konnte er denn auch, wie Vasari sagt, ohne sonderliche Anstrengung stets wie ein grosser Herr leben.

Bei Verrocchio lernte er die Malerei, worin er, wie wir sagten, als Jüngling den Meister übertraf. Spuren dieser ersten Erziehung behielt er durch sein ganzes Leben. Auch er zeichnete, gleich Verrocchio, lieber, als er malte, trieb unermüdet Geometrie, liebte in der Zeichnung und in der Wahl der Gesichter nicht sowol die Fülle, als das Artige und Lebhafte, zeichnete fleissig Pferde und stellte gern Soldatenhaufen dar, strebte mehr die Künste zu fördern, als ihre Muster zu vervielfältigen. Der Meister war ein ausgezeichneter Bildhauer, wie der H. Thomas in Orsanmichele zu Florenz und das Pferd zu S. Gio. und Paolo in Venedig beweisen. Auch Vinci modellirte nicht nur die drei von Rustici für S. Gio. in Florenz gegossenen Erzstandbilder und das grosse Mailändische Pferd vortrefflich [6]), sondern verlieh auch, von dieser Kunst unterstützt, der Malerei jene Vollendung des Runden und Hervortretenden, die ihr noch fehlte. Auch Symmetrie, Lieblichkeit, Seele ertheilte er ihr. Um dieser und anderer Verdienste

5) S. Durazzini in den *elogj degl 'illustri Toscani To. III. N. XXV*, wodurch Vasari und seine Ausleger zu berichtigen. *L.*

6) Dies Pferd wurde niemals vollendet. *Q.*

willen wird er in der neuern Malerei als der Erste angesehen[7]), obwol einige seiner Werke, nach Mariette, etwas von alterthümlicher Kümmerlichkeit nicht verläugnen können.

Er hatte zweierlei Style, einen tiefschattigen, wo sich die entgegengesetzten Lichter siegend hervorhoben, und einen ruhigern durch Halbschatten vermittelten. In beiden herrscht Anmuth der Zeichnung, Ausdruck der Seele, Feinheit des Pinsels. Alles ist heiter in seinen Gemälden, Grund, Landschaft und sonstige Beiwerke von Hügeln, Blumen, Bauten; besonders aber die Köpfe. In diesen wiederholt er gern denselben Gedanken und giebt ihnen ein Lächeln, welches schon im Anblick die Seele erheitert. Aber er vollendet sie nicht, sondern lässt oft, aus einer gewissen Zagheit[8]), seine Gemälde unvollendet; worüber mehr bei der Mailänder Schule. Dort tritt er in der Würde des höchsten Meisters auf; seiner ursprünglichen Schule genüge für jetzt ein Theil seines Lobes.

Man kann Lionardo's Leben in vier Zeitalter gleichsam eintheilen. Das erste ist die Zeit seiner Jugend, die er in Florenz verlebte. Ihr gehören an, nicht blos die Medusa der Gallerie[9]) und die wenigen von Vasari angedeuteten Werke, sondern auch die übrigen, welche minder starke Schatten haben, weniger Abwechselung im Faltenwurf, und eher zarte, als ausgesuchte Köpfe, die aus Verrocchio's Schule zu stammen scheinen. So die Pittische Magdalena zu Florenz und die Aldobrandinische zu Rom; einige Madonnen, oder heilige Familien auf mehrern Gallerien, wie in der Giustinianischen und Borghesischen; einige Köpfe des Erlösers und seines Täufers, welche ich an mehrern Orten gesehen, wiewol man bei der Menge der Lionardo'schen Werke oft das Urtheil über die Aechtheit zurückhalten möchte. In anderer Art und sehr unstreitig ist das Kindlein, welches auf einem prächtigen Bett-

7) S. Piacenza in seinem *Baldinucci Vol. II. p.* 252, wo man alles anderwärts Zerstreute gesammelt findet. *L.*

8) „Lionardo schien immer zu zittern, wenn er sich zum Malen anschickte, und vollendete daher nie etwas Angefangenes, indem er die Grösse der Kunst erwog, so dass er noch in dem, was Andern ein Wunder schien, Fehler bemerkte.“ *Lomazzo idea del tempio della pittura. p.* 114. *L.*

9) Welcher ein trefflicher Stecher zu wünschen wäre. *Q.*

chen liegt, reich in Gewänder gehüllt, mit einem Halsschmuck, welches zu Bologna im Hause des Bannerträgers befindlich ist[10].

Nach diesem ersten Alter kam Lionardo nach Mailand zu Lodovico Sforza, welcher das Leierspiel sehr liebte, um dort zu spielen; und Lionardo brachte dies mit eigener Hand verfertigte grösstentheils silberne Instrument mit dahin, etwas Seltsames und Neues. Da er alle dort versammelten Spieler übertraf und durch seine Stegreifdichtung, wie durch seine gelehrten Gespräche die ganze Stadt zu Bewunderung seines Talents hinriss, so behielt ihn der Fürst dort, und er blieb bis 1499, mit mancherlei schweren Studien, mechanischen und hydrostatischen Arbeiten in Diensten des Staats beschäftigt. Damals malte er ausser dem grossen Speisesaal Maria delle Grazie[11] wenig, verbreitete aber als Vorsteher einer Akademie der schönen Künste eine Bildung in Mailand und zog so würdige Schüler, dass diese Zeit die rühmlichste seines Lebens ist, wie wir sehen werden.

Als Lodovico Sforza's Glück schwand, kehrte er nach Florenz zurück und begab sich nach einem ungefähr dreizehnjährigen Aufenthalt daselbst nach Rom, wo damals Leo X., sein ehemaliger Gönner, Papst ward. In diese Zeit fallen einige seiner ausgezeichneten Werke zu Florenz, wie das berühmte Bildnis der M. Lisa, eine Arbeit von vier Jahren, die er aber nie für vollendet hielt; der Carton der H. Anna zu einem Gemälde bei den Serviten, welches er nie colorirte; ein anderer Carton von der Schlacht Niccolò Piccinino's für den Rathssaal, wodurch er mit Michelangelo um den Preis rang[12], den er aber ebenfalls nicht ausführte, weil ihm ein

10) Letztere Bilder befinden sich nicht mehr an den von Lz. angegebenen Orten. *Q.*

11) R. Morghen's Kupferstich nach dem Abendmal von L. da Vinci ist als Stich bewundernswürdig, doch keine treue Nachbildung des Originals. S. über dieses Abendmal *Giuseppe Bossi del cenacolo di Leonardo da Vinci. Milano.* 1810. *Fr. Müller's Kritik der Schrift Bossi's über das Abendmal von Leonardo da Vinci in den Heidelberger Jahrbüchern, Dec.* 1816, *besonders abgedruckt. Heidelb.* 1817. *Millin Voyage dans le Milanais.* 2 *Vol.* 1817. *Tome* 1. *p.* 224. *Amoretti Memorie storiche p.* 57. *Q.*

12) Beide sind verloren, nachdem sie den besten Malern dieser Zeit und Andrea del Sarto selbst zu Studien gedient. S. was

Versuch in Oel auf Wand zu malen nicht glückte[13]). Auf andere Weise vielleicht führte er im Kloster des H. Onofrio zu Rom ein Bild unserer lieben Frau mit dem Gotteskinde im Arm aus; ein Raffael'sches Gemälde, das sich aber an mehrern Stellen der Wand schon abgeblättert hat[14])! Es giebt dort mehrere schöne Werke, die, wenn man rathen dürfte, wol jener Zeit angehören möchten, wo Lionardo, so zu sagen, auf seiner Glanzhöhe angekommen, und von keinen andern Sorgen zerstreut, besser, als je, malen konnte. So das Werk, welches lange in Mantua war, und bei der Plünderung der Stadt, wie man glaubt, gestohlen und verborgen ward, bis es nach mancherlei Schicksalen theuer an den Russischen Hof verkauft ward. Es ist eine heilige Familie, hinter welcher man ein Weib von grossartiger Schönheit stehend erblickt[15]). Das Bild hat die Chiffre Lionardo's, nämlich ein D mit einem L und V verflochten, wie man auf dem Gemälde der Herren Sanvitali in Parma sieht. Der Rath Pagave, der dasselbe in seinen Handschriften erwähnt, war der Erste, der es sah und erkannte, als es 1775 nach Mailand gebracht und auch dort verborgen wurde. Dieser Kenner der Malerei vermuthete, dies Gemälde sei in Rom, und für eine Prinzessin von Mantua, oder vielmehr für Leo's X. Schwägerin verfertigt, weil er darin Raffael's damals in Rom höchst beliebte Manier wunderbar nachgeahmt fand. Man könnte diese Vermuthung mit der Madonna zu S. Onofrio unterstützen, welche in Raffael's Geschmack ist; und weil das Gemälde in Mantua auch in diesem Geschmack war, so sorgte Lionardo dafür, wie Pagave meint, dass die Nachwelt es nicht für eine Arbeit Raffael's hielt, und setzte deshalb seine Na-

Vasari und Mariette über den langen Brief über Vinci im 2. *B. der Malerbriefe* sagen. *L.*

13) Das berühmte Blatt, das Reitergefecht von G. Edelingk, ist eine Gruppe aus diesen berühmten Cartons des da Vinci. *Q.*

14) *Pittura raffaellesca* will sagen: ein Bild in Raffael's Art. Pietro Palmaroli hat es restaurirt. Seitdem ist es sehr schön von Marry und Longhi in Kupfer gestochen worden. *Q.*

15) Vielleicht eins der beiden Bilder, welche *Hand Kunst und Alterthum in St. Petersburg* (*Weimar* 1827.) S. 68 *u.* 75 beschreibt. Dies Buch enthält ausserdem eine treffliche Charakteristik des da Vinci. *Q.*

menschiffre bei. Die Sache ist gar nicht unwahrscheinlich. Schriftsteller und Maler werden von ihrem Sinne zur Wahl eines Styls wie von selbst hingezogen; und wer die Bildnisse vergleicht, die uns von dem edlen, feurigen, forschenden, immer mehr das Schöne anstrebenden Geiste dieser beiden Kunstlichter übrig sind, wird gern glauben, dass beide nach der von ihnen geliebten und mit gleichem Geiste gewählten Natur Werke schufen, die von Einem Pinsel herzurühren schienen [16]. So ist in Florenz sein Bildnis unter den Malern in der K. Gallerie in einem Alter, welches diesen Jahren zusagt; ein Kopf, der an Kraftausdruck alle übrigen jenes Zimmers überbietet [17]; ferner der, welcher in einem andern Cabinet für Raf-fael's Bildnis ausgegeben wird; und jene halbe Figur einer jungen Nonne, welche Bottari so sehr preiset, die in des March. Niccolini Palast als eine der grössten Seltenheiten gezeigt wird [18]. So sind in Rom einige bewunderte Gemälde bei einigen Fürsten; im Palast Doria der sogenannte Streit Christi, und das angebliche Bildnis der Königin Johanna mit schönen Bauwerken [19]; im Palast Bärberini [20] die Eitelkeit und die Bescheidenheit, auf eine Weise ausgeführt, die kein Pinsel in jeder Farbe zu erreichen im Stande gewesen; im Palast Albani eine Madonna, welche dem kleinen Jesus eine Lilie, die er in der Hand hat, abzuverlangen scheint, er aber tritt zurück, als wollte er sie ihr nicht geben; ein höchst liebliches Gemälde, das Mengs allen übrigen dieser ausgezeichneten Sammlung vorzog. Doch es wäre allzukühn, jedem Gemälde seine Zeit bestimmen zu wollen, besonders bei einem Künstler, der schnell gross ward, immer neue Wege einschlug, und oft die Lust an seinen Arbeiten verlor, ehe er sie vollendete.

16) *Amoretti memorie storiche di Lionardo da Vinci*, p. 105. *L.*

17) Von Morghen gestochen. *Q.*

18) Jetzt im Palast Pitti. *Q.*

19) Dies Werk hält jetzt wol niemand mehr für Vinci. S. *Böttiger artist. Notizenblatt*, 1826. *N.* 8. *Johanna von Aragon, v. Hirt.* — *Dr. Hase das. N.* 9. 10. — *Mitternachtsblatt*, 1826. *Q.*

20) Jetzt im Palast Sciarra Colonna zu Rom. *Q.*

Nachdem dieser berühmte Künstler sein 63stes Jahr erreicht, scheint er der Kunst für immer entsagt zu haben. Franz der I., der um 1515 seinen Speisesaal in Mailand[21]) sah und ihn, aus der Mauer gesägt, nach Frankreich schaffen lassen wollte, aber sein Vorhaben nicht ausführen konnte, suchte lieber den Künstler selbst, wie alt er auch war, zu bekommen. Er lud ihn an seinen Hof, und Vinci'n konnte es nicht schwer ankommen, sich von Florenz zu trennen. Seitdem er dahin zurückgekehrt war, hatte er in dem Jüngling Buonarroti einen Nebenbuhler gefunden, der schon mit ihm um den Preis rang, ja ihm in Aufträgen von Florenz und Rom vorgezogen worden war, weil er Werke gab, wo Vinci, nach Vasari, nur Worte[22]). Bekanntlich feindeten sie einander an; und Lionardo, für seine Ruhe besorgt, deren man bei Wettkämpfen nicht geniessen kann, ging nach Frankreich, wo er ohne etwas gemalt zu haben, im Jahr 1519 starb[23]).

Sein Styl, wie nachahmungswürdig auch, fand in Florenz nicht soviel Nachahmer, als in Mailand. Dies ist kein Wunder. Vinci hinterliess dort kein öffentliches Gemälde, zog keinen Schüler, und scheint auch in Florenz jenen Salai, den wir unter den Mailändern betrachten wollen, nur als Diener und Gesellen behandelt zu haben. Man sieht dort Gemälde von Unbekannten in Händen von Privatleuten, die von Vinci zu kommen scheinen; ja die Aufkäufer schreien sie wol dafür aus und sagen ganz ernst dabei, sie kosteten viele Zechinen. Sie könnten von Salai, oder andern Nachahmern Vinci's seyn, die seine Cartons, seine Skizzen und seine wenigen Bilder benützten. Nach der Geschichte gehört ihm mehr, als ein anderer Florentiner, Lorenzo di Credi, dessen Stamm die Sciarpelloni waren. Unter Verrocchio gebildet, wie

21) *L.* meint den in S. Maria delle Grazie. *Q.*

22) Um dieser Langsamkeit willen ward ihm auch Leo X. ungewogen, und erwies ihm nicht die Gunst, die er jedem Tüchtigen erwies. *L.*

23) Im Museo zu Paris sind mehrere treffliche Werke von ihm, die L da Vinci doch wol in Frankreich gemalt hat, wie z. B. das Bild der Geliebten Franz I. und auch da Vinci's berühmte Maria, genannt *la Vierge aux Rochers*, vortrefflich in Kupfer gestochen von Boucher Desnoyer's. *Q.*

Vinci, hatte er ziemlich ähnliche Grundsätze, wie dieser; war geduldig und genau, aber ferner von der Weichheit der Neuern. Er copirte ein Bild Lionardo's, das nach Spanien geschickt wurde, so genau, dass es nicht vom Urbilde zu unterscheiden war. Hier und da in Häusern sind von ihm mehrere runde Bilder heiliger Familien, mit viel Witz und Anmuth gemalt, die an Lionardo erinnern. Ich selbst habe eines an mich gebracht: Madonna sitzend, Jesus auf dem Arme, zur Seite der kleine Johannes, zu welchem sie sich wie tadelnd wendet, weshalb der Knabe sich zu fürchten und zurückzuziehen scheint; ein artiges Bildchen, freilich nicht ganz im Sinne des Gegenstands. Einige Gemälde Credi's, die Bottari nicht an öffentlichen Orten fand, sind jetzt dort, wie das in S. Maria Maddalena mit den Heil. Niccolò und Giuliano, welches Vasari als Muster reinlicher Malerei anführt. Auch eine Krippe von ihm ist in S. Chiara, schöner in den Gesichtern, lebendiger im Ausdruck, vollendeter in der Landschaft und von durchaus besserem Colorit, als er je gemalt. In diesen und andern Werken seiner Erfindung verräth sich einige Nachahmung Vinci's, und seines zweiten Freundes, Pietro Perugino; dennoch ist etwas Ureigenthümliches darin, welches sein Zögling, Gio. Antonio Sogliani löblich auffasste und fortbildete.

Dieser lebte mit Lorenzo 24 Jahr, und begnügte sich nach demselben Muster weniger, aber Besseres, als seine Zeitgenossen, zu liefern. In einigen Stücken wollte er sich auch nach Porta bilden; aber sein Sinn leitete ihn mehr auf das Einfache und Artige seines Lehrers, als auf das Grosse jenes Meisters hin. Wenige aus der Schule können sich mit ihm in dem Natürlichen des Nackten sowol, als der Bekleidung, und in den ehrbaren, leutseligen, süssen und huldreichen Gesichtern, wie sie Vasari beschreibt, messen. Seine ganz besondere Gabe schien, dass er in den Gesichtern der Heiligen das Bild der Tugend, in den Verkehrten das des Lasters, gleich Lionardo, zu malen verstand. So in den beiden Brüdern Abel und Kain im Dom zu Pisa; auf welchem Bilde übrigens eine Landschaft ist, die schon allein einen Maler berühmt machen könnte. Mit gleichem Glück sowol in der Figur, als der Landschaft, stellte er den H. Arcadius am

Kreuze vor, jezt in der Lorenzokirche zu Florenz. Er wetteiferte in Pisa mit Perino del Vaga, Mecherino und Andrea del Sarto, dort der Langsamkeit beschuldigt, aber beliebt wegen der goldenen Einfachheit und Zierlichkeit, die er immer hatte. Man hat manche Gemälde von ihm als Rafaelisch empfohlen; was, wie wir sehen werden, auch Luini und andern Lionardisten begegnete. Er hatte Schüler, die sich nachher andern Meistern ergaben; ganz ihm eigen scheint ein Zanobi di Poggino anzugehören, der viele heut zu Tage unbekannte Bilder für die Stadt lieferte.

Ein trefflicher Nachahmer Vinci's, fast dem Luini selbst vergleichbar, tritt in der Sacristei des H. Stephan zu Bologna auf, wo ein Johannes in der Wüste ist, mit der Aufschrift *Jul. Flor.*, die man *Julius Florentinus* liest, welcher aber unbekannt ist. Dafür ist zu lesen *Julianus Florentinus* und Giuliano Bugiardini zu verstehen Wir wissen aus Vasari, dass er in Bologna war, und in S. Francesco eine Madonna zwischen zwei Heiligen malte, die sich noch dort befindet, und keinem Style näher kommt, als dem Lionardischen. Betrachtet man die Behandlung in diesem Bilde, so möchte man ihm auch wol den Heil. Johannes, vielleicht auch eine Krippe in der Canonica di S. Salvatore, und ein andres Gemälde in einem Privathause zuschreiben, welches dieselbe Unterschrift führt. Wollte man Vasari trauen, so wäre Giuliano ein schwacher, wenn auch höchst fleissiger, darum aber auch freilich sehr langsamer Maler gewesen. Dazu müsste er da Vinci ganz und gar nicht gehören, weil er uns als Mitschüler des Buonarroti, Gehülfe Albertinelli's und als Colorist einiger Bilder von Frate beschrieben wird. Indess sehe man hier wol zu, ob Vasari nicht, wie auch sonst, geirrt, und die Werke des Mannes, wie seinen Styl, nicht zu flüchtig betrachtet habe. Er hat ihn als albern, und gleichsam als Bild genügsamer Armuth, breiten Lobsprecher seiner Madonnen, und verschwenderisch in ihrem Preise beschrieben, der desshalb auch dem Michelangelo zum Troste gedient. Indem Vasari so den Leser durch Schilderung des Menschen zu unterhalten suchte, hat er wol das Verdienst des Malers nicht gehörig geschätzt. Dies beweiset die Verachtung, womit er von dem Märtyrthum der H. Katharina in S. Maria

Novella spricht; einem Bilde, welches Bottari später bewundernswerth nannte, nicht nur wegen der Soldaten, welche Buonarroti, da der gute Mann das Bild nicht fertig bekommen konnte, mit Kohle zeichnete, Giuliano aber nachher malte, sondern auch im Uebrigen. Das Wahre scheint zu seyn, dass er nicht viel Erfindung hatte, und nicht Einem Style getreu blieb. Er nahm seine Gedanken bald von diesem, bald von jenem, wie in der bereits erwähnten Krippe, wo man Frate's Style begegnet. Betrachtet man aber jede seiner Figuren für sich, so war er in seinen Nachahmungen ziemlich glücklich, und besonders, wie es scheint, in Bologna und im Johannes dem Täufer sehr geachtet. In Florenz malte er viele Madonnen und heilige Familien, welche man mittels der Bologneser Gemälde vielleicht an der Farbenvertreibung, an den plumpen, schwerfälligen, wie an Wagebalken aufgehenkten Männern, an den zuweilen ohne Noth zum Schmerz verzogenen Mäulern erkennen kann. Eines davon ist bei den Edlen Orlandini zu sehen.

Michelangelo Buonarroti, dessen Denkwürdigkeiten noch bei seinem Leben von zweien seiner Schüler herausgegeben wurden,[24] ward 25 Jahre nach Lionardo geboren. Wie diesem, ward ihm ein schöner Geist zu Theil, und war er sehr zungenfertig; daher seine Witzworte denen der Griechischen Maler bei Dati die Wage halten, ja wol jedes andern auch noch so witzigen und scharfsinnigen Kopfes. Er war nicht, wie Vinci, für das Gefällige und Anmuthige geschaffen, dafür aber kühneren und umfassendern Geistes. Darum gewältigte er alle drei Künste, und hinterliess in jeder Muster, welche mehrere Künstler hätten verewigen können, wenn seine Gemälde, Standbilder und Gebäude drei von einander verschiedene Urheber gehabt hätten. Auch er gab, wie Vinci, von Kindheit auf Beweise eines Talents, die dem Meister das Geständnis abnöthigten, er wisse weniger, als der Schüler. Domenico Ghirlandajo war es, der aus Eifersucht auf seine Meister-

24) Vasari, der M's. Leben 1550 herausgab und in einer zweiten Auflage erweiterte; und Ascanio Condivi da Ripatransone im Jahre 1555, zehn Jahre vor Buonarroti's Tode. (*Neue Ausgabe. Pisa* 1823. 8. *Q.*) *L.*

schaft in der Malerei, seinen eignen Bruder Benedict nach Frankreich schickte, und, vielleicht Buonarroti's seltenes Talent fürchtend, ihn auf die Bildhauerei verwies. Denn als Lorenz der Prächtige die in seinem Vaterlande etwas verfallene Bildhauerei wieder heben wollte, in seinem Garten zu S. Marco viele alte Marmorwerke gesammelt, und einem Schüler Donatello's, Bertoldo, die Aufsicht darüber übertragen hatte, den Ghirlandajo aber nach einem Jüngling fragte, der sich vielleicht dort zum Bildhauer bilden könnte, so gab ihm dieser den Michelangelo. Dies verdross seinen Vater Lodovico, dem diese Kunst seines Adels minder würdig schien; doch durfte er es nicht bereuen. Lorenzo, der seinen Wunsch erfüllt sah, streckte Lodovico Geld vor, und hielt Michelangelo in seinem Hause mehr als Verwandten, denn als Besoldeten; liess ihn mit seinen Söhnen, mit Poliziano und andern Gelehrten, welche die Grossen des Hofs ausmachten, an einem Tische speisen. In den vier Jahren, welche M. Angelo dort zubrachte, legte er den Grund zu aller Bildung und trieb besonders Dichtkunst; daher er denn, wie Vinci, Sonette machte, und sich an Dante ergetzte, dem Sänger geheimer Lehre, der nicht für gemeine Geister ist[25]). Er studirte die Zeichnung in der Capelle des Masaccio, copirte im Garten die Antike, trieb Anatomie; und diese Wissenschaft, womit er im Ganzen zwölf Jahr zugebracht haben soll, zu grossem Nachtheil seines Unterleibes, gab ihm seinen Charakter, seine Meisterschaft und seinen Ruhm[26]).

So schuf er sich den Styl, der ihn zum Dante der Künste machte. Wie dieser Dichter stets sich die schwierigsten Aufgaben stellte, und an einem tiefverborgenen Stoff sich

25) Für diesen Dichter war er leidenschaftlich eingenommen, und machte Federzeichnungen darüber in einer Handschrift, die leider verloren gegangen. Er wollte sein Andenken mit einem prächtigen Grabmal ehren, wie aus einer Bittschrift an Leo X. erhellt. Die Mediceer Akademie verlangt darin die Gebeine des göttlichen Dichters; Michelangelo unterzeichnete mit und bot sich an. *Gori illustraz. alla vita di Condivi p.* 112. *L.*

26) Nach *Condivi p.* 117 wollte er eine Abhandlung über alle Arten menschlicher Bewegungen und Erscheinungen, und über die Knochen schreiben, mit einer sinnreichen aus langem Studium hervorgegangenen Theorie. *L.*

tief und gross erwies, so suchte auch Michelangelo in der Zeichnung immer das Schwierigste auf, und zeigte sich in der Ausführung als gelehrt und grossartig. In seinen Werken hat der Mensch jene Formen, die Zeuxis nach Quinctilian[27]) immer wählte und darstellte, so nervig, muskelfest, rüstig; seine Verkürzungen und Gebärden sind die schwierigsten; sein Ausdruck ist lebhaft und hehr. Noch haben Beide eine gewisse Pracht und Schaustellung des Wissens mit einander gemein; wesshalb Dante den Kritikern oft mehr Kathederlehrer, als Dichter, Buonarroti mehr Anatom, als Maler schien; ferner eine gewisse Unbekümmernis um das Schöne, wesshalb oft der Erste, und wenn man den Carracci's und Mengs trauen darf, der Zweite zuweilen in's Rohe verfällt[28]). Auch in dieser Geschmackssache will ich nicht Partei nehmen, sondern nur warnen, dass man eine solche Vergleichung nicht zu weit treibe; denn jener Dichter geht, indem er der Schwere der Gedanken und der Reime Trotz bietet, so weit, dass er nicht immer zur Nachahmung aufgestellt werden kann; dagegen jede Zeichnung, jede Skizze, geschweige denn jede grössere Arbeit Michelangelo's immer als Kunstmuster gilt; und wenn man an jenem das Mühselige tadelt, so ist an diesem Alles Natur und Leichtigkeit[29]). Er pflegte zu sagen, man müsse den Cirkel in den Augen haben, wie Diodorus von Sicilien sagte, die Aegypter hätten das Maas in der Hand, die Griechen in den Augen[30]). Dies Lob gebührt auch unserm Künstler, der, wo er auch nur zum Scherz Feder, Blei-

27) *Inst. or.* 12, 10. *Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius atque augustius ratus, atque, ut existimant, Homerum sequutus, cui validissima quaeque forma, etiam in feminis placet.* L.

28) Doch hat keiner dieser grossen Männer den Michelangelo so verhöhnt, dass er den Christus in der Minerva einem Henker vergliche, wie der Vf. der *Arte di vedere.* Mengs, dem er nicht sowol folgt, als schmeichelt, würde sich dieses und ähnlicher bissigen Ausdrücke geschämt haben. So übertreiben aber Schmeichler fast immer. Juvenal schildert dergleichen Leute *Sat.* 3, *v.* 100 *ff.* L.

29) Bottari gesteht, es sei etwas Manierirtes darin, aber so kunstreich versteckt, dass man es nicht sehe. Dies haben wenige seiner Nachahmer verstanden. L.

30) S. *Winckelmann in Stosch's Gemmen. S.* 316. L.

stift oder Kohle führte, in jedem Theile der Zeichnung, so zu sagen, unfehlbar war.

Buonarroti wurde von Ariost ein Engel in der Bildhauerei und Malerei genannt [31]; Condivi aber und Andere ziehen seinen Meisel dem Pinsel vor, und gewiss führte er jenen mit mehr Sicherheit und Ruhm [32]. Wer seinen Moses am Grabe Julius II. zu S. Pietro in Vincoli, seinen Christus in der Minerva [33], seine Pietà im Vatican, die Standbilder zu S. Lorenzo in Florenz, und in den Palästen des Fürsten, diesen Schulen der wieder auferstandenen Kunst, nicht kennt, weiss nicht, was Bildhauerei ist. Ich will sie nicht übertrieben loben, wie Vasari, der von dem grossen David am Palazzo vecchio sagt, er habe neuere und alte, Griechische oder Lateinische Standbilder, soviel ihrer nur wären, um ihren Ruf gebracht; auch will ich Bottari nicht folgen, nach dessen Urtheile Buonarroti die Griechen gar sehr übertroffen hat, deren Standbilder, wenn sie über Naturgrösse sind, nicht so trefflich gerathen [34]. Ich habe oft von Kennern gehört, dass

31) *O. F. XXIII*, 2. *L.*

32) Diese Sicherheit in der Bildnerei scheint denn doch nicht so ganz unerschütterlich gewesen zu seyn, da Michel Angelo sich an einigen Statuen in St. Lorenzo so verhauen hat, dass er sie unvollendet liess. Doch konnte er hiezu, solche nicht zu vollenden, auch noch andere Gründe haben, wie aus seiner Lebensgeschichte hervorgeht. Allein einen festeren Zeichner und Maler konnte es wol nicht geben, da er ohne Hülfe Anderer in so kurzer Zeit die Decke und das jüngste Gericht in der Sixtinischen Capelle vollendete. *Q.*

33) Völlig ausgeschrieben heisst diese Kirche S. Maria sopra Minerva. Dieser Christus, welcher mehr fleischig ist, als musculös, ist von einer Vollendung der künstlerischen Behandlung des Marmors, welche nicht höher getrieben werden kann. Diese Bildsäule wird auch von den Andächtigen so fleissig besucht, und der eine über das Fussgestell hervortretende Fuss so häufig geküsst, dass man ihm einen Schuh von Silber anzuziehen für nöthig gefunden hat, damit er nicht dadurch zerstört würde. Die hier angegebenen und noch mehrere andere Bildnerwerke des Buonarroti sieht man in Umrissen in *Storia della scultura Vol. II. Tavola* 56 — 59. In den *Monumenti sepolcrali della Toscana disegnati da Vincenzo Gozzini e incisa da Giovan. Paolo Lasinio. Firenze presso l'Editore* 1819, sind die Grabmale des Giuliano und Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz von Buonarroti's Hand gearbeitet, noch sorgfältiger in Umriss abgebildet *Tav.* 14 *u.* 15. Q.

34) Diese Behauptung des Bottari ist so lächerlich, dass man glauben möchte, er habe nie etwas von den Kolossen auf Monte

man den Griechischen Meistern Unrecht thue, wenn man einen neuern mit ihnen vergleiche, geschweige denn gar ihnen vorziehe; und ich darf nicht zu weit über Leinwand und Farben mich versteigen [35]).

Auch kann man in dieser Gattung gerade nicht viel von Michelangelo anführen, indem er wenig malte, gleichsam als fürchtete er, der Erste in der Bildhauerei, der Zweite, oder Dritte in der Malerei zu scheinen. Seine meisten Compositionen begnügte er sich, wie wir von Vinci erzählten, zu zeichnen, und darum kann sich manches Cabinet rühmen, Zeichnungen von ihm zu besitzen, keines aber Gemälde. Ein Wunder der Kunst hierin soll der Carton des Pisaner Kriegs gewesen seyn, welchen er entwarf, um mit Vinci in dem Saale des öffentlichen Palastes zu Florenz zu wetteifern. Mariette behauptet in dem bereits angeführten Briefe, Vinci habe ihm durch sein Muster die Bahn zu diesem grossen Werke geebnet, gesteht aber doch, dass B. ihn besiegt habe. Michelangelo begnügte sich nicht, das Handgemeng zwischen den bewaffneten Florentinern und ihren Feinden darzustellen; sondern er liess den Angriff in einer Zeit geschehen, wo ein Theil der erstern sich im Arno badete, und stellte demnach mehrere Nackte dar, welche aus dem Wasser stiegen und sich zu rüsten und zu wehren eilten; so konnte er die seltensten Verkürzungen, die furchtbarsten Bewegungen, mit einem Worte, das Höchste anbringen, worin er so trefflich ist. Cellini sagt im 13. Kap. seines Lebens, Michelangelo habe in der Capelle des Papst Julius nicht halb so viel geleistet; und Vasari, alle, welche nach diesem Carton studirt und dergleichen gezeichnet hätten, wären in dieser Kunst trefflich geworden; zu welchem Ende er denn die besten Florentiner dieses zwei-

Cavallo erfahren, weil ohne dem dieses Urtheil unbegreiflich ist. *Q.* S. dagegen B. J. Docens Aufsatz: *die Pferdebändiger auf Monte Cavallo in Schorn's Kunstblatt* 1822. *N.* 101 — 103. *W.*

35) Nichts zeigt den grossen Unterschied zwischen den Alten und Buonarr. mehr, als das Flussstandbild im Clementinischen Mus., wo B. den Kopf, den rechten Arm mit der Urne und andere kleine Theile ergänzte, aber in einem Styl, welcher neben dem wahrhaft grossen des alten Künstlers übertrieben und gezwungen scheint, wie der Erläuterer dieses Museums *To.* 1. *p.* 72 bemerkt. Dasselbe hörte ich schon von Cavaceppi. *L.*

ten Zeitraums von Frate an, ihn ausgenommen, aufzählt und Raffael ihnen anschliesst[36]. Dieser Punct der Kritik ist jedoch noch nicht hinlänglich entwickelt, wiewol viel für und wider Vasari geschrieben worden ist. Ich denke nicht, wie Manche, dass Buonarroti's Muster alle für Sanzio's Styl wie nicht vorhanden gewesen, weil es ein anderer ist. Vielmehr würde ich diesem göttlichen Geiste Unrecht zu thun fürchten, wenn ich behaupten wollte, er, der überall das Beste in der Kunst benutzte, habe solche Muster nicht beachtet. Ich halte also für gewiss, Raffael habe auch Michelangelo studirt, und er scheint es mündlich bekannt zu haben, wie ich an einem andern Orte erzählen werde. Nur dies kann man dem Vasari bestreiten, dass er jenen Carton gesehen habe, als er zum Erstenmale nach Florenz kam und kurze Zeit dort sich aufhielt[37].

Dieser Carton ist nun verloren gegangen; und Baccio Bandinelli kam in den bösen Ruf, ihn zerrissen zu haben, entweder damit ihn kein anderer benutzen sollte, oder weil er,

36) Diese so berühmten Compositionen wären für uns ganz verloren, wenn nicht treffliche Kupferstecher, die grosse Zeichner waren, wenigstens einzelne Gruppen daraus durch ihre Werke für die Nachwelt erhalten hätten. Der Stich von Augustin da Venezia ist unter der Benennung *Les Grimpeurs* (die Kletterer) bekannt. *Peintre Graveur Vol.* 14. *No.* 423. *p.* 318. *Le soldat frappant l'homme und. No.* 448. *p.* 336, ungewiss ob von Augustin gestochen Ein einzelner Soldat aus der Gruppe der Kletterer vielleicht von Marc Anton *No.* 463. *p.* 344. Ein sich ankleidender Krieger von Marc Antonio *No.* 472. *p.* 351. Endlich hat auch Marc Antonio selbst die grosse Gruppe der Kletterer gestochen, welche wir oben als ein Werk des Venezianers Augustin rühmten, jedoch mit mehrern willkührlichen Abänderungen, sowol von Augustin's Kupferstich als auch der Originalzeichnung *p.* 361. *No.* 487. *Q.*

37) Raffael kam gegen Ende des Jahres 1504 nach Florenz (*Lett. pitt. To.* 1. *p.* 2.). In diesem Jahre ward M. nach Rom berufen und liess seinen Carton unvollendet. Als er nachher aus Furcht vor Julius II. aus Rom floh, vollendete er ihn 1506 in drei Monaten. Vergl. Julius's Breve, worin er M. zurückberuft (*Lett. pitt. To. III. p.* 320.) mit Vasari (*To. VI. p.* 191. *Flor. Ausg.*). Als M. daran arbeitete, liess er ihn niemand sehen (*p.* 182.), und als er fertig war, wurde er in den Saal des Papstes gebracht und studirt (*p.* 184.). Raffael war damals schon wieder in Florenz, und dies Werk konnte ihm den Weg zu dem neuen Style bahnen, der, nach der Behauptung eines Englischen Gelehrten, in der Mitte zwischen dem Buonarroti'schen und Perugini'schen steht. *L.*

Vinci hold und Buonarroti hassend, einen Vergleich verhüten wollte, der zu Vinci's Nachtheil ausfallen musste. Die Sache ist nicht hinlänglich erwiesen; auch kann uns der angeblich Schuldige, ein grosser Zeichner und Bildhauer, der aber nur wenig gemalt hat, nämlich fast nur einen trunkenen Noah und einen Vorhimmel der heil. Väter, wenig anziehen. Er verzichtete sehr bald auf das Malen, und Michelangelo scheint dasselbe gethan zu haben; denn er ward von Julius II. nach Rom berufen; und als der Papst 1508 die Decke gemalt haben wollte, entschuldigte er sich, und suchte Raffael den Auftrag zuzuschieben.

Da er ihn annehmen musste, und in der Wandmalerei noch Neuling war, so berief er einige der bessern Wandmaler aus Florenz[38]), ihn zu unterstützen, oder vielmehr zu unterweisen; strich aber nachher, was er wollte, aus und machte sich allein an's Werk. Er fertigte seine Arbeit bis zur Hälfte, und enthüllte sie dem Publicum eine Zeit lang. Dann ging er an die zweite Hälfte, und weil er langsamer arbeitete, als der ungeduldige Papst vertragen konnte, so ward ihm gedroht, damit er sich beeilte; und so vollendete er das grosse Stück, das ihm übrig war, allein in zwanzig Monaten. Allein, sagte ich; denn er war so eigensinnig in seinem Geschmack, dass ihm keiner genügte, und wie er in der Bildhauerei jeden Bohrer, jede Feile, jeden Meisel, den er brauchte, eigenhändig fertigte, so machte er auch in der Malerei nicht nur die Farbenanmischungen und die andern Vorrichtungen und Werkzeuge, sondern er rieb auch die Farben selbst, ohne sich auf Farbenreiber, oder Gesellen zu verlassen[39]). Dort sind also die grossen und ganz von einander verschiedenen Figuren der

38) Er wählte die Gehülfen derer, die in der Sistina gemalt hatten: Jacopo di Sandro, Agnolo di Donnino, Roselli's vertrauten Freund, den ältern Indaco, Ghirlandajo's Schüler, schwache Maler; aber auch Bugiardini, Granacci, Aristotile di S. Gallo, von welchen wir weitläuftiger handeln werden. *L.*

39) *Varchi oraz. funebr. p.* 15. *L.* — Cunego hat einige dieser Deckenstücken in der *Schola ital. picturae sive selectae quaedam summorum e schola ital. pictorum tabulae aere incisae cura et impensis Gaveni Homelton pictoris Rom.* 1773. *Q.*

Propheten und Sibyllen[40]), deren Styl Lomazzo, ein unparteisamer Richter, weil aus einer andern Schule, für den besten in der ganzen Welt hält[41]). In der That künden darin auch die Würde der Gesichter, die trägen, schweren und ernsten Augen, ein ungewöhnlicher und seltsamer Wurf der Gewänder, ihr Stand und ihre Bewegung selbst Leute an, zu welchen, oder durch deren Mund Gott spricht. Am meisten bewundert Vasari unter ihnen den Jesaias, der, „ganz versunken in seine Gedanken, eine Hand im Buche haltend, zu Bezeichnung der gelesenen Stelle, den andern Arm mit dem Ellenbogen auf das Buch gelegt hat, und, die Wange auf die Hand gelehnt, von einem der Knaben hinter ihm angerufen, nur den Kopf dreht, ohne sich im übrigen zu verwenden — eine Figur, welche allein, gehörig studirt, alle Regeln eines guten Malers reichlich lehren kann.“ Gleich kunstreich sind die Weltschöpfung, die Sündfluth, Judith, und die andern an dem grossen Gewölbe vertheilten. Alles ist Mannichfaltigkeit und grossartig seltsam ersonnen in Gewändern, Verkürzungen, Gebärden, Alles neu in Zusammensetzung und Zeichnung. Wer Sandro's und seiner Mitmaler Bilder an den Wänden betrachtet und dann den Blick zur Decke hebt, der sieht Michelangelo gleich einem Adler ob den Andern schweben, und kann nicht glauben, dass ein in dieser Malerei Ungeübter gleichsam in seiner ersten Arbeit die besten Alten so weit übertreffen, und den Neuern so einen ganz andern Weg vorzeichnen konnte.

Unter den nächstfolgenden Päpsten beschäftigte sich Michelangelo immer mit Bild- und Bauwerken, fast nie mit Malerei, bis Paul III. ihn wieder vermochte, den Pinsel zu ergreifen. Clemens VII. war auf den Gedanken gekommen, ihn in der Sistina zwei andere grosse Bilder malen zu lassen, über der Thür nämlich den Fall der Engel, und gegenüber über dem Altar das Weltgericht. Michelangelo hatte Studien zum Gericht gemacht und Paul III., der dies wusste,

40) Diese Sibyllen und Propheten sind von Volpato schön, aber nicht nach treuen Zeichnungen gestochen. Georg Ghisi hat sechs von diesen Sibyllen und Propheten ebenfalls sehr frei in seinen Kupferstichen behandelt, welche er 1540 gestochen hat. *P. G. Vol.* 15. *p.* 393. *No.* 17 *bis* 22. *Q.*

41) *Idea del tempio della pittura. p.* 47. *ed. Bologn.* *L.*

zwang ihn, sie auszuführen, oder er bat ihn vielmehr, indem er persönlich mit zehn Cardinälen zu Michelangelo in's Haus ging; eine in den Jahrbüchern der Kunst einzige Ehre! Er wünschte es in Oel gemalt, wozu ihn F. Sebastiano del Piombo überredet hatte; aber Michelangelo antwortete, er wolle es nur in Fresco machen, Oelmalerei sei eine Kunst für Weiber, für bequeme und faule Leute. Er liess also den von Frate vorgerichteten Tünch abschlagen, und nachdem der Kalkgrund auf seine Weise aufgetragen war, fertigte er das Werk in 8 Jahren und deckte es 1541 auf. That er sich in dem Deckengemälde nicht genug und konnte es, als er es sah, nicht hier und da übergehen, so konnte er in diesem ungeheuern Gemälde sich gnügen und seine Meisterschaft zeigen, wie er wollte. Er bevölkerte den Raum, vertheilte darauf unzählige Figuren, vom Klange der letzten Trompete erweckt, Schaaren von guten und bösen Engeln, Auserwählten und Verdammten; andre stehen aus den Gräbern auf, andere schweben empor zur Belohnung, andre werden zur Strafe geschleppt.[42])

Wie Bottari (*T. VI. p.* 398.) erzählt, hat Jemand das Gemälde mit andrer Künstler Werken verglichen und es dadurch herabsetzen wollen, dass er bemerkt, wie es im Ausdruck, in Farbe, Anordnung und Zierlichkeit der Umrisse noch viel anders hätte seyn können. Aber Lomazzo, Felibien[43]) und Andere erkennen ihn dessenungeachtet für den ersten Meister der Kunst, der er seyn wollte, in jedem Werke, und so auch in diesem Gericht. Die Aufgabe schien für ihn nicht sowol gewählt, als gemacht. Einem so weitumfassenden und tiefen Geiste konnte nichts angemessener seyn, als eine auferstehende Menschenwelt; einem so furchtbaren Künst-

42) Dieses Gemälde ist von vielen Kupferstechern in verschiedenen Manieren gestochen worden. Bisher das vorzüglichste ist das, welches Georg Ghisi in 11 Blättern geliefert hat. *P. G. Vol.* 15. *No.* 25. *P.* 395. Metz in Rom hat es in Kreidemanier zeichnen und stechen lassen, mit dem Titel: *Discedite a me, maledicti in aeternum! Opus Michaelis Angeli Bonarroti in sacello Sixtino ad Vatic. C. M. Metz del. et sculps.* 1803. Gegenwärtig ist der grösste Kupferstecher unsrer Zeit damit beschäftigt dieses Bild wieder in Kupfer zu stechen, Longhi in Mailand. *Q.*

43) *Trattenimenti sopra le vite e sopra le opere di più eccellenti pittori. To.* 1. *p.* 502. *L.*

ler nichts, als der Tag des Zornes Gottes. Von Raffael sah er sich jedes andere Lob weggenommen; nur in diesem konnte er den Sieg davon tragen, und vielleicht hoffte er, dass die Nachwelt ihn den Ersten nennte, wenn sie ihn im Schwierigsten der Kunst die erste Stelle einnehmen sah. Dies deutet Vasari, sein Vertrauter und ihm Gleichgesinnter, in zwei Stellen seines Lebens an (*S.* 245. 253.). Er bemerkt, dass er auf die Hauptaufgabe der Kunst, den Menschenkörper, gerichtet, den Zauber der Farben, die Launen, die neuen Einfälle verschmähte; und weder Landschaften, sagt er, sind da zu sehen, noch Bäume, noch Häuser, nicht einmal gewisse Mannichfaltigkeiten und Annehmlichkeiten der Kunst, welche er nie beachtete, weil er vielleicht als grosser Geist sich zu dergleichen nicht erniedrigen mochte. Ich kann indessen in Michelangelo einen so albernen Hochmuth, eine solche Unbesorgnis nicht voraussetzen, sich in einer Kunst zu vervollkommnen, welche die ganze Natur zum Gegenstande hat, und sich nicht auf Eines, wie das Nackte, oder auf einen Ausdruck, das Schreckliche, beschränken kann. Vielmehr glaube ich, er suchte keinen andern Weg, weil er sich stark genug fühlte, diesen zu wandeln. Diesen durchlief er denn, wie sein Feld und, was nicht zu loben ist, hielt hier kein Maas, duldete keinen Zügel; und so überfüllte er das Weltgericht mit Nacktheit, dass beinah darüber das Werk verloren ging. Paul IV. wollte Zucht und Anstands wegen dies Bild weiss übertünchen lassen und liess sich kaum gefallen, dass die maaslose Ausgelassenheit [44]) von Daniel Volterra mit einigen Hüllen verdeckt wurde, wofür denn das stets witzige Rom diesem Künstler den neuen Spitznamen *brachettone* (Hosenkünstler) ertheilte [45]).

Mehrere Kunstrichter haben daran andere Verbesserungen im Zeit- und Sittegemässen, und in der Kunst gewünscht. Man hat ihn getadelt, dass er Heiliges und Gemeines ver-

44) Es giebt eine Verschämtheit, welche unverschämt wird, wie diese, welche eine Unsterblichkeit und Wiederauferstehung der Kleider, wenigstens einiger Lappen, uns aufdringt. *Q.*

45) *Lett. pitt. To. III*, *p.* 227. *Salvator Rosa Sat. III*, *p.* 68 *f.* (*Londr.* 1823. 8.) *L.*

mischt, die Engel der Offenbarung, und den Fährmann des Acheron, den Richter Christus und Minos, der jedem Verdammten seinen Kreis anweiset; wozu nun noch die Satyre kam, indem er dem Minos den Kopf eines Ceremonienmeisters gab, der gegen den Papst dies Bild als ein Badstuben-, nicht aber als Kirchenbild gemustert hatte[46]. Hierin mag er denn nicht zum Muster dienen. Scannelli hat in seinem *Microcosmo p.* 6. eine grössere Mannichfaltigkeit der Gegengewichte und der Muskeln nach den verschiedenen Altern vermisst; wiewol er dem Vinci, der 1519 starb, also mit einem offenbaren Zeitverstoss, diese Kritik zuschreibt. Albani sagt bei Malvasia (*T. II. p.* 254), hätte Michelangelo Raffael gesehen, er hätte die den richtenden Christus umstehenden Zuschauer besser dargestellt. Ich weiss nicht, ob ihm hier die Zusammenstellung, oder die Perspective[47]) misfällt; das weiss ich, das auch hier ein Zeitverstoss obwaltet, als wäre das Weltgericht gemalt, ehe Raffael nach Rom kam[48]). —

Dennoch muss ich bemerken, dass Albani Michelangelo's grossem Verdienst Gerechtigkeit widerfahren liess und nicht, wie viele unserer Zeit, drei Fürsten der Malerei unterschied, sondern ihn als vierten anerkannte, weil er, seines Bedünkens, an Form und Grossartigkeit Raffael, Coreggio und Tizian vorausgegangen (*Malv. II*, 254). Und hier ist denn zu bemerken, dass er in dem, worin jene die Ersten waren, wenn er wollte, sich eben auch auszuzeichnen vermochte. Es ist ein gewöhnliches Vorurtheil, er habe weder Schönheit, noch Anmuth gekannt; aber die Eva in der Sistina, welche an das Licht tretend sich zu ihrem Schöpfer wendet, und ihm mit so schöner Gebärde dankt, ist doch sehr gefällig, und

46) *Rosa a. O.* *L.*

47) Darin tadeln ihn auch Andere. S. *Valle prosa recitata nell' Arcadia nel* 1784. *p.* 260 des *Giorn. pis. T.* 53. *L.*

48) Alle die Kunstrichter, welche Michelangelo's Jüngstes Gericht tadeln, scheinen nicht an das Weltgericht zu denken, wo von jedem unnützen Worte Rechenschaft gegeben werden soll. Wer meine Meinung über Michelangelo's jüngstes Gericht zu wissen verlangt, kann solche in meinen *Streifereien im Gebiete der Kunst* finden. Lpz. 1814. 8. *Q.*

würde einem Schüler Raffael's keine Schande machen. Und nicht diese Figur allein jenes grossen Deckengemäldes sah Annibal Caracci gern, sondern viele andere nackte, die er sogar zum Muster wählte, und denen des Weltgerichts vorzog, welche ihm zu anatomisch schienen, wenn man Bellori[49]) glauben darf. Mag er doch im Helldunkel nicht so zart und kunstreich, als Coreggio seyn, die Gemälde im Vatican haben eine solche Kraft und Rundung, dass der grosse Kenner Reifenstein, wenn er die Fremden aus der Sistina in den Farnesischen Saal führte, bemerkte, wie weit hierin die Caracci gegen Buonarroti zurückgeblieben. Ueber sein Colorit urtheilte Dolce im *dialogo sopra la pittura* minder vortheilhaft, weil er für Tizian und die Venezianer eingenommen war; niemand aber wird läugnen, dass die Färbung in dieser Capelle der Zeichnung höchst angemessen ist[50]). Und dies war sie wol auch in den beiden Bildern der Paolina, der Kreuzigung des H. Petrus, und der Bekehrung des Paulus, welchen freilich die Zeit zu viel angehabt hat, als dass man Näheres darüber sagen könnte.

Ausser den beiden Capellen sieht man kein öffentliches Gemälde von ihm, und was man in Gemäldesammlungen für seine Werke ausgiebt, ist fast Alles von anderer Hand. In Florenz malte er für Alfons, Herzog von Ferrara, eine sehr schöne Leda, die er ihm aber nicht verkaufte. Michelangelo, den ein Höfling beim Abfordern derselben beleidigte, gab sie ihm nicht, sondern schenkte sie seinem Aufwärter Antonio Mini, der sie in Frankreich verkaufte. Vasari sagt, es sei ein grosses Bild *a tempera* kräftig gemalt gewesen, und Mariette in den Anmerkungen zu Condivi will es, wiewol verdorben, gesehen haben; ihm habe geschienen, Michelangelo habe hier seine Behandlungsart vergessen und ganz Tizian's Ton angenommen. Hieraus steht zu vermuthen, dass es eine Copie in Oel von einem tüchtigen Maler gewesen; um so mehr, da Argenville bemerkte, das Original sei zur Zeit Ludwigs XIII. verbrannt worden. Eine Madonna von ihm mit dem Christkinde, neben der Wiege auf einem Steine

49) *Vite de' pittori ecc. p. 44.* *L.*
50) *Idea del tempio della pittura. p. 41.* *L.*

stehend, in Lebensgrösse, soll ehmals im Hause Mocci (Mozzi) zu Florenz gewesen und nachher in die Hauptkirche zu Burgos gekommen seyn, wo es sich noch befindet[51]). Auch fertigte Michelangelo ein Rundbild einer heiligen Familie, mit einigen Nackten in der Ferne, für Agnol Doni. Es ist jetzt in der Tribune der Gallerie von Florenz, und sehr gut erhalten. Richardson und Andere loben es der kräftigen Tinten wegen; aber es ist *a tempera*; daher es dort neben den besten Meistern aus allen Schulen, die auf dieser Kunstbühne gleichsam einander fürchten, als das gelehrteste zwar, aber mindest schöne erscheint; der Verfertiger zeigt sich als den stärksten Zeichner, aber als den mattesten Coloristen von allen übrigen. Auch ist die Luftperspective etwas nachlässig, inwiefern, wenn die Figuren tiefer stehen, nicht soviel Licht ist; ein in jener Zeit nicht seltener Fehler! Nach manchen andern, oft wiederholten und gleichsam gemein gewordenen Werken, die in den Bildersälen für Werke von ihm ausgegeben werden in Florenz, Rom, Bologna, auch im Verzeichnis der Kais. Gallerie zu Wien und in den Königl. Sammlungen in Spanien stehen, wie dem Gekreuzigten[52]), der Frömmigkeit, dem schlafenden Christkinde, dem Gebete im Garten, kann man über seinen Styl nicht leicht entscheiden. Sie sind wol von Michelangelo gezeichnet, aber wahrscheinlicher von andern Malern ausgeführt. Dies beweiset Vasari's Schweigen; wahrscheinlich macht es ihre Ausgeführtheit, die kaum von einem Manne zu erwarten ist, der auch in der Bildhauerei selten etwas vollendete; endlich glauben es Mengs und andere Kenner, die ich darüber befragte. Anfangs mag Eines oder das Andere nach seinem Rathe colorirt worden seyn, da

51) *Conca descriz. odeporica della Spagna. T. 1. p. 24. L.*

52) Unverständige glauben, Michelangelo habe einen Menschen an's Kreuz geschlagen und sterben lassen, um das Bild des gekreuzigten Erlösers recht lebhaft darzustellen. *S. Dati postille alla vita di Parrasio*, von welchem man einen solchen Mord erzählt. Beides sind Fabeln. Michelangelo's Gekreuzigte kehren oft wieder, bald mit Madonna und Johannes, bald mit zwei Engeln, die das Blut auffangen. Bottari führt mehrere in vielen Bildersammlungen an. Ich füge die im Palast Caprara, Bonfigliuoli und Biancani zu Bologna an. Einen sehr schönen hat der Graf Chiappini zu Piacenza; noch einer ist in der Kirche des Seminariums zu Ravenna. *L.*

die Vertheilung der Tinten in seiner Art ist. Von diesen werden Copien gemacht worden seyn, manche von Niederländern, soviel die Farbe verräth; manche wieder von Italienern mehrerer Schulen, indem das Colorit so verschieden ist. Auch nehme ich Michelangelo's Schüler hier nicht aus, wenn gleich Vasari sie uns alle als sehr schwach schildert. Er nennt die, welche bei ihm im Hause wohnten, Pietro Urbano, einen geistreichen Pistojeser, der aber nicht gern arbeitete, Antonio Mini, einen Florentiner, und Ascanio Condivi da Ripatransone, die zwar guten Willen, aber wenig Talent hatten, daher nichts Erhebliches leisteten. Die Ferraresen rechnen zu seiner Schule ihren Filippi, den Vasari nicht kennt, der es aber wol verdient hätte. Lomazzi setzt Marco da Pino hinzu, Palomino auch den Bergamasker Castelli, von dessen Meister in Rom all' unsere Schriftsteller schweigen, und Gaspar Bacerra aus Andalusien, einen berühmten spanischen Maler; ferner Alonzo Berrugese, den Vasari allein zu den Künstlern rechnete, die in Florenz Michelangelo's Carton studirten, wie Franco und andere Ausländer thaten, nicht eben seine Schüler. In der Geschichte der spanischen Malerei wird von Allen ein Römer aufgeführt, den sie Matteo Perez d'Alessio, oder d'Alessi nennen. Er soll viele Jahre in Sevilla gelebt und dort viele Bilder gefertigt haben, unter welchen im Dom der heil. Christoph hervorragt, der ihm mit 4000 Scudi bezahlt wurde. Als Luigi Vargas, ein vorzüglicher Schüler Perino's del Vaga, aus Rom zurückgekehrt sei, habe ihm Alessi gern den Platz geräumt, und sei wieder nach Italien zurückgekehrt, wo ihn Preziado gefunden. Aber er findet ihn vielmehr in Rom in der Sistina, wo er ihm zwei Bilder, dem Weltgerichte seines Meisters gegenüber, zuschreibt. Dies sind Werke von Matteo da Leccio, welcher sich bestrebte Michelangelo und Salviati nachzuäffen, aber von Taja und denen, die noch etwas gesunden Verstand haben, bedauert wird. Er fertigte diese Arbeit zur Zeit Gregors XIII.; und weder er ging Michelangelo etwas an, noch der angebliche Alessio[53]), ein fabelhafter Name, den wir in der An-

53) Bottari zweifelt in den Anmerkungen zu Preziado's Briefe, ob dieser angebliche Schüler Michelangelo's Galeazzo

merkung abthun, um unverzüglich zu andern überzugehen, welche ihm verwandter sind.

Viele Figuren und Bilder wurden von Michelangelo gezeichnet, und in Rom von F. Sebastiano del Piombo, einem trefflichen Coloristen der Venezianer Schule, ausgeführt; wie die Kreuzabnahme zu S. Francesco in Viterbo, die Geisselung[54]), und die Verklärung zu S. Peter in Montorio. Aus seinen Zeichnungen gingen auch zwei Engelverkündigungen hervor, welche Marcello Venusti, ein Mantuaner, Perino's Schüler, der Michelangelo's Styl ohne Künstelei annahm, colorirte und zu Altarblättern machte. Sie kamen, die eine in S. Giovanni im Laterano, die andere alla Pace. Auch Zimmergemälde von ihm nach Buonarroti's Zeichnung zeigt man, wie den Limbus im Palast Colonna, und im Borghesischen Christi Gang nach der Schedelstätte, und einige andere Stücke; ohne die berühmte Copie des Weltgerichtes zu erwähnen, die er für den Cardinal Farnese machte, die in Neapel befindlich ist. Wiewol er gut erfand und mehrere Gemälde gefertigt hat, die Baglione beschreibt, ist er doch noch berühmter wegen seiner schönen kunstreichen Ausführung Buonarrotischer Ideen, besonders in kleinen Bildern, deren er, nach Vasari, eine Menge gemalt hat. Vasari und nach ihm Orlandi haben ihn irrig nicht Marcello, sondern Raffael genannt. Batista Franco malte nach

Alessi sei, und bemerkt dabei, dass dieser mehr Baukünstler, als Maler gewesen. Ich vermuthe eher, dass der frägliche Matteo der vorerwähnte Matteo da Lecce, oder da Leccio gewesen, und dass er durch Mishören in Spanien zu d'Alessi oder d'Alessio geworden. Uebrigens lebte dieser Leccese, von welchem im vierten Buche, zur Zeit des Vargas, kam nach Spanien, ahmte Michelangelo's Styl nach und setzte sich nirgends fest, weil er die Welt sehen wollte. Nachrichten über ihn scheint Pacheco gesammelt zu haben, der 1635 lebte (*Conca III*, 252.) und seinen Namen nach so langer Zeit wol so geschrieben haben mag, wie ihn das Volk, freilich kein treuer Bewahrer besonders ausländischer Namen, aussprach. Dass er Römer statt Italiener im Auslande genannt worden, dass er sich da Perez nennen lassen, weil er in Rom keinen Zunamen angenommen, darf um so weniger befremden, da er als ein Abenteurer geschildert wird, dergleichen von Possen und Durchstechereien leben. *L.*

54) Sebastiano wiederholte sie in den Osservanti zu Viterbo, und eine ähnliche in der Karthause zu Neapel in Oel, die man auch in der Ausführung Buonarroti zuschreibt, wird erwähnt. *L.*

einer Zeichnung Michelangelo's den Raub des Ganymedes; wie auch ein anderer that in einem kleinen Bilde, welches Argenville beschreibt, und in einem grössern zu Rom bei den Colonnesi; auch in Miniatur führte es Giulio Clovio aus. So arbeitete auch zu Florenz Pontormo die Zeichnung Venus und Cupido aus, und den Carton des der Magdalene erscheinenden Christus; welche Arbeit er für Città di Castello wiederholte, weil Buonarroti gesagt hatte, dies könne niemand besser, als er. Eine andere Zeichnung von ihm malte Francesco Salviati, und einige von ihm gezeichnete Figuren Bugiardini, wie wir bereits sagten. Dies sind die Nachrichten, welche uns Vasari überliefert hat; und gewiss wär' er zu tadeln, hätte er von Michelangelo's Zeichnungen und von denen, welche sie ausführten, so umständlich gesprochen, dabei aber verschwiegen, dass er selbst einige ausgeführt. Daher halte man die Verkündigung, die Geisselung, oder was noch für Oelgemälde bei Bottari, Argenville, und in einigen Bilderverzeichnissen für Werke von ihm ausgegeben werden, nicht sogleich für ächt! Wir haben seinen Widerwillen gegen diese Art von Malerei kennen gelernt; wir lesen, dass er noch bei seinem Leben einen andern zu dieser Arbeit anstellte, und wissen, dass auch nach seinem Tode Künstler seine Zeichnungen brauchten, wie denn Sabbatini that mit einer Pietà für die Sacristei in der Peterskirche, die von einem andern Künstler in Madonna de' Monti wiederholt wurde, und so andere von Baglione angezeigte. Welcher Aechtheit wollen wir denn mistrauen, wenn wir so leicht Oelgemälde von Michelangelo annehmen? Auch die Bildnisse Buonarroti's, die man ihm beilegt, halte ich für unächt. Vasari kannte nur das von Ricciarelli in Bronze, und zwei gemalte, eins von Bugiardini, das andere von Jacopo del Conte. Von diesen scheinen jene ältesten und bekanntesten abzustammen, die in der K. Gallerie, in der Bildersammlung des Campidoglio, im Palast Caprara zu Bologna, bei Zelada in Rom aufbewahrt werden [55].

55) Buonarroti's Bild ist unzähligemal gestochen; am besten von Longhi. *Q.*

Von einigen auswärtigen Nachahmern Michelangelo's, wie Franco, Marco da Siena, Tibaldi, werden wir bei den verschiedenen Schulen reden. Auch in der Florentiner gab es noch überviele, die wir im folgenden Zeitraume zusammenstellen wollen. Hier erwähnen wir nur zwei, welche vertraut mit ihm lebten, unter seinen Augen arbeiteten, und noch von ihm durch Rede geleitet wurden, was man weder von Vasari, noch Salviati, noch andern Tüchtigen aus seiner Schule kann. Der eine war der Florentiner Francesco Granacci, trefflich in seiner Kunst, wie ihn Vasari nennt, der sein Verdienst meist von seiner vertrauten frühen Freundschaft mit Michelangelo ableitete. Mit ihm war er bei Domenico Ghirlandajo, und im Marcusgarten; durch seine Mittheilungen und Studien nach seinem Carton gewann er eine freiere Behandlung und bildete sich dem neuern Styl entgegen. Nach dem Tode des Meisters blieb er bei dessen Brüdern, und vollendete ein Werk des Dahingegangenen, arbeitete auch für sich *a tempera* heilige Familien- und Zimmergemälde, welche leicht verwechselt werden, weil sie etwas von dem Meister haben. Eine Probe seines neuen, nicht ganz der alten Einfalt entrückten, aber doch in der Zeichnung fleissigern und im Colorit stärkeren Styls ist in S. Jacopo tra fossi. Dort befindet sich ein Gemälde mit den Heil. Zanobi und Francesco bei unserer lieben Frau, die auf einer hohen Bühne sitzt; eine damals gewöhnliche Vorstellung aller Schulen! Reifer zeigte sich seine Behandlung und ausgebildeter in einer Himmelfahrt, die in S. Pier Maggiore, einer eingegangenen Kirche, war, wo unter andern Figuren auch ein ganz Buonarroti'scher H. Thomas war. Viele andere bedeutende Werke von ihm kann man nicht aufzählen, da er von Hause aus wohlhabend und in goldener Mittelmässigkeit genügsam mehr aus edler Lust, als um Lebenserwerbs willen malte.

Berühmter ist Ricciarelli, welchen die Geschichte meistens Daniele di Volterra nennt, und beinah als den glücklichsten von Michelangelo's Jüngern schildert. In Siena von Peruzzi und Razzi, wie man sagt, erzogen, dann Gehülfe des Perino del Vaga, folgte er einem wunderbaren Zuge, Buonarroti nachzuahmen, so dass dieser sich darüber freute, ihn in den Arbeiten im Vatican als Stell-

vertreter brauchte, förderte, unterstützte und mit Zeichnungen bereicherte. Man weiss, dass, als Daniel in der Farnesina arbeitete, Michelangelo ihn nicht verliess, und, mag das Gerücht wahr oder falsch seyn, in seiner Abwesenheit auf das Gerüst stieg und mit Kohle einen kolossalen Kopf zeichnete, der noch dort zu sehen ist. Daniel liess ihn für die Nachwelt stehen, zu zeigen, was Buonarroti vermochte, der ein so grosses und doch so vollendetes Stück aus freier Hand und wie zum Scherz hinwarf. Auch hätte Daniel ohne Michelangelo jene wunderbare Kreuzabnahme in Trinità de' Monti nicht zu Stande gebracht[56]), welche nebst der Raffael'schen Verklärung und dem H. Hieronymus von Domenichino unter die besten Bilder Roms gerechnet wird. Man glaubt diesen traurigen Auftritt zu sehen: den Erlöser, der wie ein Leichnam fällt und wirklich bei der Abnahme herabsinkt; die frommen Männer, die verschiedentlich beschäftigt, in verschiedenen und entgegengesetzten Stellungen um diese heiligen Ueberreste sich mühen und sie verehren; die Mutter Gottes ohmächtig unter den mitleidigen Frauen; den geliebten Schüler, der die Arme öffnet und in den Anblick versunken ist. Es ist eine Nacktheit darin, welche Natur scheint, eine Farbe in den Gesichtern und durchaus, die ganz dem Gegenstande angemessen, eher kräftig, als lieblich ist, eine Rundung, eine Uebereinstimmung, kurz eine Kunst, die man fast für Michelangelo's halten würde, wenn nur sein Name dabei stände. Darauf, dünkt mich, spielte auch der Künstler an, als er seinen Buonarroti mit einem Spiegel dazu malte, als wollte er andeuten, in diesem Gemälde säh' er sich selbst wieder. Andre Kreuzbilder malte Daniel in der Capelle Orsini, wo er sieben Jahre arbeitete. Doch sind sie von geringerem Werthe. In einer andern Capelle der Kirche liess er seine Zöglinge malen, welche der Wegweiser nach Rom Michele Alberti und Gio. Paolo Rossetti nennt, welchen er Zeichnungen dazu gab; eine davon führte

56) Diese Kreuzabnahme ist von Niclaus Dorigny gestochen. Das Gemälde selbst wurde von der Wand genommen, allein die Restauration ist dem so trefflichen Palmaroli nicht gelungen, weil dies Bild zu sehr beschädigt war. Q.

er selbst auf einer Tafel in nicht grossen Figuren aus. Dies ist das Gemälde des Bethlehemitischen Kindermordes, jetzt in der Tribune der K. Gallerie zu Florenz; eine Ehre, die mehr sagt, als all' mein Lob. Der Grossherzog Leopold kaufte es um eine grosse Summe von einer Kirche zu Volterra, in welcher Stadt nichts weiter von diesem Künstler öffentlich zu sehen ist. Einen schönen Elias haben die Ricciarelli im Erbe, als Andenken des grossen Mannes; und ein schönes Frescobild findet sich im Hause des Dr. Mazzoni, worüber der Geschichtschreiber von Volterra Bd. 1. S. 177 nachzusehen ist.

Baccio della Porta hiess ein Florentiner Jüngling, weil er in der Nähe eines Thores der Stadt studirte. Als er nachher Dominicaner wurde, nannte man ihn F. Bartolommeo di S. Marco, nach einem Kloster seines Wohnorts, und kurzweg il Frate. Als er unter Rosselli studirte, gewann er Vinci's Helldunkel lieb, und eiferte ihm fleissig nach. Wie man von seinem Freunde Albertinelli liest, dass er alte Basreliefs modelirt und copirt habe, um gut schattiren zu lernen, so nimmt man auch an, dass Baccio diese Studien getrieben habe, obwol Vasari davon schweigt. Aus jener ersten Zeit hat der Fürst eine Geburt und eine Beschneidung unsers Herrn; anmuthige kleine Gemälde, wie Miniaturbilder! Aus diesem Zeitalter scheint auch das Bildnis, welches er in weltlicher Tracht für sich machte, ganze Figur und kunstreich gewendet in engem Raume, welches ich zu Lucca in der prächtigen Gallerie der Montecatini sah. Als er 1500 im ein und dreissigsten Jahre in das Kloster ging, rührte er vier Jahr keinen Pinsel an. Savonarola's Hinrichtung, dessen Verehrer und Bekannter er war, hatte ihn in der tiefsten Seele getroffen, und, wie dem Botticelli und Credi, so auch ihm die Kunst verleidet. Als er sich nachher ihr wieder ergab, dreizehn, oder vierzehn Jahre lang, die er noch lebte, scheint er täglich weiter gediehen zu seyn; so sehr stehen seine ebenfalls schönen ersten Arbeiten den letzten nach. Ihn förderte Raffael, der 1504 nach Florenz kam, Freundschaft mit ihm schloss, und im Colorit sein Schüler, in der Perspective aber sein Meister ward[57]. Einige Jahre

57) Dass Raffael die Perspective schon gut verstand, kann ich nicht, wie Bottari, bezweifeln. Er stammte aus Perugino's

nachher ging er nach Rom, Buonarroti's und Sanzio's Werke zu sehen, und hier, wenn ich nicht irre, nahm er einen grössern Styl an, bildete sich jedoch mehr nach dem Freunde, als dem Mitbürger, in Gesichtern und in der ganzen Zeichnung gleich gross, wie anmuthig. Dies beweiset sein Bild im Palast Pitti, welches Pietro da Cortona für ein Werk Raffael's hielt, obwol il Frate es malte, eh' er nach Rom ging. Hier kam er sich, wie der Geschichtschreiber sagt, neben den zwei grossen Lichtern der Kunst klein vor und begab sich bald wieder nach Florenz; wie es auch dem Andrea del Sarto, Rosso und andern wahrhaft grossen und trefflichen Malern erging; wogegen später unzählige mittelmässige im Vertrauen auf ihr kümmerliches Talent, oft auf übel angewendete Gönnerschaft, lange in Rom gelebt haben. Il Frate liess dort zwei Figuren der Apostelfürsten, die im Quirinalischen Palast aufbewahrt werden, und den H. Petrus, der aber von Raffael vollendet ward. Im Vatican ist auch ein Bild von ihm, welches nebst vielen auserlesenen Gemälden Papst Pius VI. dort aufstellte. In der Galleria Corsini ist eine heil. Familie von ihm, vielleicht die schönste und anmuthigste, die er je gemalt.

Seine geschätztesten Arbeiten jedoch sind in Toscana mehrere wahrhaft köstliche Altarblätter. Ihre Composition ist die der damaligen Zeit, die man, Raffael nicht ausgenommen, in jeder Schule sieht, und die in der Florentiner bis auf Pontormo blieb: eine mit dem Christuskinde unter mehrern Heiligen sitzende Madonna. Doch zeichnet sich in diesem Gewöhnlichen il Frate durch grossartige Bauwerke, prachtvolle Treppen, und kunstreiche Gruppenvertheilung[58]) der Seligen und der Englein aus. Bald stellt er sie sitzend und tonspielend dar, bald im Fluge ihren König und ihre Königin umschwebend, welchen denn einige den Mantel, andere den Thron-

Schule, der hierin sehr stark war, und hatte früher, als er nach Florenz kam, in Siena eine sehr gute Probe davon abgelegt. *L.*

58) Beiläufig, ohne die Sprachfegerei unbedingt empfehlen zu wollen, warum nimmt man für Gruppe nicht die niederdeutschen so guten und bildlich anschaulichen Worte Druffel, Drosse und Klüster herüber? Sprachkundige erinnern sich an Traube, *βότρυς*, *βόστρυξ*, Engl. *threave*, *drove*, *cluster*. *W.*

himmel tragen; dies reiche und gut erfundene Prachtstück, welches er gern auch in Zimmergemälden anbrachte. Aus dieser Anordnung tritt er heraus in einem Bilde, welches er zu S. Romano in Lucca hinterliess, der sogenannten Madonna della Misericordia, welche in holdseliger Gebärde unter einer Schaar Andächtiger sitzt, und sie unter ihrem Mantel vor dem Zorne des Himmels schützt. Zu zwei andern Bildern gaben seine Nebenbuhler Anlass, welche er, nach Art grosser Männer, mit classischen Werken schlug, die dem Neide immer herber sind, als die herbste Entgegnung. Sie hatten ihn nämlich als ganz ungeschickt zu Darstellung in grossen Verhältnissen verschrieen; da malte er auf ein grosses Blatt nur die einzige Figur des H. Marcus; ein Bild, das in der fürstl. Gallerie für ein Wunder der Kunst angesprochen wird, wovon ein gebildeter Fremder sagte, es komme ihm wie eine zum Gemälde gewordene grosse Griechische Statue vor. So wurde er auch als unkundig des menschlichen Körpers verhöhnt; und um diese Spötter der Lüge zu strafen, stellte er auf einem andern Bilde den H. Sebastian so nackt dar, wie die Maler pflegen, in Zeichnung und Colorit so vollendet, dass er unendliches Lob von den Künstlern ärntete, ausser dass er von den Nonnen allzusehr bewundert, und von den Mönchen desshalb erst an einen besondern Ort gebracht, dann aber nach Frankreich verkauft und geschafft wurde.

Kurz, in jedem Theile der Malerei war er gross, wenn er wollte. Seine Zeichnung ist höchst schulgerecht und rein, in jugendlichen Gesichtern oft fleischiger und voller, als bei Raffael, nach Algarotti's Bemerkung wenig erhoben in dem Schwerpuncte gemeiner Figuren, beinah plump. In den Tinten war er einmal in das Dunkle, Druckerschwarzähnliche, Mohrartige, wie Vasari sagt, gerathen, und dadurch haben einige Gemälde von ihm sehr gelitten; aber allmälig verbesserte er auch dies und konnte, wie gesagt, Raffael zum Muster dienen. Im Auftragen und Vertreiben der Farbe giebt er den besten Lombarden nichts nach. Auch im Faltenwurf ist er Erfinder; von ihm haben die übrigen jene Gliederpuppe oder das Holzmodell brauchen gelernt, welches in den Gelenken lose ist und gar wunderbar zum Studium der Falten dient; auch hat keiner aus seiner Schule sie mannichfaltiger, natür-

licher, grossartiger, und dem Nackten angemessener gemalt. In Bildersammlungen sieht man hier und da in Florenz Sachen von ihm, sehr selten ausser Florenz; hier werden sie von Fremden eifrig aufgesucht, wiewol sie fast nie zum Verkauf kommen. Eine Madonnà von ihm wurde jedoch in diesen letzten Jahren für das Cabinet des Obersthofmeisters angekauft, wo sie mit etwa dreissig Bildern der ersten Maler aller Schulen, so zu sagen, eine neue Tribune im Kleinen in Florenz bildet. Die Väter von S. Marco haben eine beträchtliche Anzahl Bilder von ihm in einer Hauscapelle, und darunter einen Heil. Vincentius, der, wie Bottari sagt, von Tizian oder Giorgione colorirt scheint. Das beste aber und seltenste hat der Fürst, in dessen Sammlung das letzte Werk F. Bartolommeo's befindlich ist, nämlich ein grosses Gemälde in Helldunkel, vorstellend die heiligen Beschützer der Stadt um unsere liebe Frau. Es ward für den öffentlichen Rathsaal vom Bannerherrn Soderini bestellt, und blieb, weil der Künstler 1517 starb, blos in der Zeichnung, wie Buonarroti's und Vinci's Werke; als wäre es das Schicksal dieses Ortes, dass er immer mit den Werken der besten Meistern ausgeschmückt werden sollte, und doch niemals würde. Il Frate gehört gewiss darunter; und Richardson bemerkt, wenn er so glückliche Verbindungen, wie Raffael, gehabt hätte, wäre er vielleicht nicht unter ihm geblieben (*To. III. p.* 126.) Obwol aber dies Bild unvollendet ist, wird es doch als eine wahre Kunstschule betrachtet. Die Methode dieses Mönches war, zuvörderst die Figuren nackt zu zeichnen, dann die Gewänder anzulegen, und, zuweilen auch in Oel, ein Helldunkel zu geben, welches die Licht- und Schattenpartien bezeichnete, die sein grosses Studium und die Seele seiner Gemälde waren. Diese Vorkehrungen zeigt das grosse Gemälde, und es verhält sich zu der Ausmalung, die ihm werden sollte, wie die alten Kreidenmodelle zu den Statuen, welchen Winckelmann den Genius und die Meisterschaft der Zeichnung besser aufgeprägt findet, als den ausgehauenen Marmorn[59]).

59) Mehrere von den hier beschriebenen Gemälden des Frate findet man in *Reale Galleria di Firenze illustrata. Firenze.* Ueberhaupt empfehlen wir dieses Werk den Lesern des Lanzi, weil die

Mariotto Albertinelli, Baccio's Mitschüler und Freund, Genoss in Arbeiten und Strebungen, war auch Nacheiferer seines ersten jugendlichen Styls und näherte sich ihm auch in manchen Werken. Sie scheinen aber zwei aus einem Quell ausströmende Bäche, deren einer ein Fluss wird, der sich sehen lässt, der andere ein königlicher. In Florenz hat man Gemälde, die beide zusammen fertigten, und bei dem March. Acciaiuoli ist auch eine Tafel von Mariä Himmelfahrt, deren oberer Theil von Baccio ist, die Apostel aber und was sonst noch unten, von Mariotto seyn sollen. In manchen Bildern hat er etwas Trockenes, wie in dem des H. Silvestro auf Monte Cavallo zu Rom, wo er den H. Dominicus und die H. Katharina von Siena um den Thron der Maria malte. Desshalb muss man ihn in Florenz kennen lernen. In S. Giuliano hat er zwei Bilder gemalt, welche durch Kraft der Farbe und viele Nachahmung des Styls von Frate bedeutend sind. Ueber allen steht und seinem Vorbild am nächsten ist der Besuch, der aus der Congregazione de' Preti in die K. Gallerie, ja an den ehrenvollsten Platz derselben kam, in die Tribune. Berühmt ist Albertinelli auch durch zwei Schüler geworden, Franciabigio und Innocenzio da Imola, von welchen, als Zierden ihrer Schulen, ihres Ortes gehandelt werden wird. Vor beiden noch finde ich Visino gelobt, der wenig und nur für Privatleute in Florenz, viel in Ungarn arbeitete.

Zöglinge F. Bartolommeo's und aus seiner besten Zeit, nicht mehr aber durch zuverlässige Werke bekannt, waren Benedetto Cianfanini, Gabriele Rustici, und ein anderer, der seinen Namen erbte, genannt Cecchin del Frate. Eine bessere Erbschaft that sein Genoss und Schüler F. Paolo da Pistoja, von seinem Vaterland mit einer Denkmünze geehrt, die ich mit Denkmünzen anderer berühmter Pistojesen beim Dr. Visoni sah. F. Paolo erbte alle Studien Porta's, daher er nach dessen Zeichnungen mehrere Gemälde in Pistoja ausführte. Eins befindet sich am Hochaltare der Pfarrkirche S. Paolo. Diese Zeichnungen kamen spä-

schön gestochnen Umrisse in vielen Fällen den Beschreibungen zu Hülfe kommen. Q.

terhin nach Florenz, und zu Vasari's Zeiten war eine Sammlung davon in S. Caterina, einem Dominicanerkloster, in den Händen der Schwester Plautilla Nelli, deren edle Familie von ihr eine Kreuzigung mit vielen kleinen, höchst fleissigen Figuren besitzt. Meistens erscheint sie als gute Nachahmerin des Frate; zuweilen aber hatte sie auch andere Style, wie in der Kirche ihres Ordens zu sehen ist. Hier zeigt man eine Kreuzabnahme, deren Erfindung von Andrea, von ihr ausgeführt seyn soll; und eine Erscheinung ganz von ihr, mit einer Landschaft, die einem Neuern Ehre machen könnte; in den Figuren aber ist eine Zeichnung, die an das Alterthum rührt.

Andrea Vannucchi, nach seines Vaters Gewerb Andrea del Sarto genannt, wird von Vasari als Fürst der Schule gepriesen, weil er „mit weniger Fehlern, als andere Florentiner Maler, gearbeitet, weil er Schatten und Licht sehr gut und das Zurücktreten der Gegenstände in Schatten verstanden, und mit lebhafter Süssigkeit gemalt, überdies auch die Art gezeigt, nass vollkommen auszumalen, ohne viel trokken nachzubessern, wesshalb all' seine Werke in Einem Tage gemalt scheinen." Baldinucci tadelt seine Armuth an Erfindung; und allerdings ist kein sonderlicher Aufschwung der Ideen in ihm, welcher Dichter, wie Maler macht[60]). Diese Gabe hatte Andrea nicht; bescheiden, angenehm, reizbar, wie man sagt, von Natur, scheint er diesen Charakter seinen Bildern aufzuprägen. Die Vorhalle der Nunziata, die er zu einer Gallerie gestaltete, ist der schicklichste Platz, ihn beurtheilen zu lernen. Diese reinen Umrisse der Figuren, welche ihm den Zunamen des Andrea ohne Fehl erwarben, diese angenehmen Gesichtchen, die im Lächeln oft an Coregio's Einfalt und Anmuth erinnern[61]), diese so gut ausgeführten Gebäude, diese jeder Lage angemessenen Gewänder, dieser leichte Faltenwurf, diese volkansprechenden Züge von Neugier, Wun-

60) Dieser Vorwurf ist höchst ungerecht; denn schon die nachmals von Lzi. aufgeführten Werke sind hinreichend, den geistigen Reichthum des Andrea zu beweisen. *Q.*

61) So ein H. Raphael mit Tobias, der aus der K. Gallerie zu Florenz in die Kaiserliche nach Wien kam. S. *Rosa scuola italiana p.* 141. *L.*

der, Vertrauen, Mitleid, Freudigkeit, welche immer zum Zeitgemässen kommen, leicht und sogleich verständlich sind, das Herz angenehm berühren, ohne es aufzuregen, sind Vorzüge, die sich besser fühlen, als aussprechen lassen. Wer Tibull als Dichter fühlt, fühlt auch, was Andrea als Maler ist.

An diesem Künstler kann man sehen, was Sinn und Verstand vor Unterricht vermag. Er ward als Knabe von Gio. Barile angeleitet, einem guten Holzschnitzler, der nach Raffael's Zeichnungen an den Decken und Thüren des Vaticans arbeitete, aber als Maler unbedeutend war. Als Jüngling ward er Pier di Cosimo übergeben, einem geübten Coloristen, aber nicht tüchtigen Zeichner, oder Anordner; daher er hierin seinen Geschmack nach Buonarroti's und Vinci's Cartons, und, wie sich aus manchen Anzeigen schliessen lässt, nach Masaccio's und Ghirlandajo's Wandgemälden bildete, wo er mehr Gegenstände für seinen milden Sinn fand. Er sah Rom, ich weiss nicht, in welchem Jahre, aber er sah es doch; darüber ist meines Bedünkens, nicht wie bei Coreggio, zu streiten. Ich schliesse dies nicht aus seinem sehr Raffael'schen Style, wie es auch Lommazzo und Andern schien, obwol er weniger ideal ist. Andrea und Raffael hatten in Florenz nach denselben Mustern studirt, und konnten ja überdies von Natur gleichen Sinn in der Wahl des Schönen haben. Ich stütze mich blos auf Vasari. Er sagt, Andrea sei in Rom gewesen und habe die Werke der Schüler Raffael's gesehen, aber aus Zagheit ihnen nicht gleichzukommen gefürchtet, und sei desshalb schnell nach Florenz zurückgekehrt. Glauben wir aber an so viele andere Züge von Andrea's Kleinmuth, warum wollen wir nur an diesen nicht glauben? oder wann wird Vasari Glauben verdienen, wenn er in einer Thatsache, die seinen Meister betrifft, irrt? die in Florenz kurz nach Andrea's Tode niedergeschrieben ward, als noch seine Schüler und Freunde, seine Frau sogar lebte? die auch in der zweiten Auflage bestätigt wird, wo Giorgio so Vieles, was er in der ersten behauptet hatte, zurücknahm?

Und so wäre denn auch des Andrea Gedeihen und Fortschreiten zum Vollkommern nicht ein plötzliches, wie bei manchen andern, sondern ein mälig in Jahren zu Florenz

erwirktes. Dort „überlegte er allmälig, was er gesehen, und nützte es so, dass seine Werke werth geachtet und bewundert, ja was noch mehr ist, nach seinem Tode mehr, als bei seinem Leben nachgeahmt worden sind,“ sagt Vasari. Er verdankt also seine Förderung auch Rom; mehr jedoch seiner Natur, die ihn gleichsam an der Hand von Stufe zu Stufe führte, wie man in dem Barfüsser- und Servitenkloster sehen kann, wo Werke von ihm aus verschiedener Zeit sind. Bei den Barfüssern malte er in Helldunkel einige Scenen aus des H. Johannes Leben, wovon die Cartons im Palast Rinuccini sind; und an diesem Werke hat man offenbare Nachahmung, ja einige Figuren Albrecht Dürer's bemerkt. In der Taufe Christi sieht man seinen ersten Styl; seine Fortschritte in einigen andern, wie in dem um einige Jahre spätern Besuch; und endlich in andern seine trefflichste und grösste Manier, wie in der Geburt Johannes des Täufers [62]. So sind in dem kleinern Servitenkloster die Scenen ans dem Leben des H. Filippo Benizi sehr anmuthig, obwol es gleichsam die ersten Regungen des Andrea'schen Geistes sind. Ein grösseres Werk ebendaselbst ist die Erscheinung des Herrn und die Geburt Mariens; und grösser, als alles von ihm ist über einer Thür des grossen Klosters die heilige Familie rastend, die von einem Sacke Getraides, woran sich Joseph lehnt, gewöhnlich la Madonna del Sacco genannt wird; ein in der Kunstgeschichte wenigen andern nachstehendes Bild! Mehreremale in Holz geschnitten, hat es endlich nach drittehalb Jahrhunderten einen würdigen Grabstichel gefunden, und ist, nebst einem andern verwandten Bilde aus Raffael's Zimmern, in Kupfer gestochen worden [63]. Beide Blätter sind in den reichsten Sammlungen, und überzeugen den, der Florenz und Rom nicht gesehen, dass Andrea zuweilen eher Mitwerber jenes ersten Meisters ist, als ihm nachsteht. In der Nähe betrachtet, lässt dies Gemälde uns nicht los; so vollendet ist es, so ausgearbeitet jedes Härchen, so höchst kunstreich jede

62) Diese Bilder sind oftmals von guten Stechern benutzt worden, und erst neuerlich wieder in folgendem Werke erschienen: *Pitture a fresco di Andrea del Sarto. Firenze* 1823. *in Folio.* 14 *Blatt.* Q.

63) Von Raff. Morghen. Q.

Halbtinte abgestuft, so mannichfaltig und anmuthig sind alle Umrisse gezeichnet. Und bei allem Fleisse ist doch alles wieder so leicht, so natürlich und ungesucht.

Se. K. H. zu Poggio in Cajano hat ein Wandbild: Cäsar, dem an einer mit Standbildern verzierten Stelle, auf einer hohen Stufenreihe sitzend, wie zum Tribut seiner Siege, eine Menge wilder Thiere und ausländischer Vögel dargebracht werden; ein Werk, das allein Andrea als einen in der Perspective, im alterthümlichen Geschmack und in jedem Theile der Kunst vorzüglichen Maler zeigt. Der Auftrag, diesen Landsitz zu verschönen, kam von Leo X.; und Andrea, dessen Mitwerber dort Franciabigio und Pontormo waren, strebte möglichst diesen Beschützer der Kunst zu genügen und seinen Mitwerbern nicht nachzustehen. Diese aber wurden, wie es scheint, schüchtern und fuhren nicht fort; und nach mehreren Jahren vollendete erst Alessandro Allori den Saal. Von Oelgemälden Andrea's besitzt das Fürstenhaus einen Schatz. Ausser der Tafel des H. Franciscus, der Himmelfahrt, Joseph und andern Werken, welche die Mediceer dort gesammelt haben, hat der Grossherzog Peter Leopold von den Nonnen in Lugo eine herrliche Pietà gekauft, und in der Tribune, gleichsam um den Ruf der Schule aufrecht zu erhalten, aufgestellt. Die heil. Peter und Paul, welche widergeschichtlich dort dargestellt sind, sind nicht Schuld des Malers, sondern des Bestellers. An dem todten Christus haben Kunstkenner einige Mängel entdeckt, und meinen, er halte sich zu wenig leidend, und habe in den Adern mehr Rundung und Leben, als einem Todten angemessen ist[64]). Was will dies aber in einem Gemälde sagen, das übrigens staunenswerth gezeichnet, colorirt und angeordnet ist? Ein Abendmal unsers Herrn im Kloster des Heil. Salvi würde vielleicht nicht weniger bewundert werden, wenn es nicht in einem Kloster wäre. Gewiss bewunderten es die Soldaten, welche 1529 Florenz belagerten und die Burgen der Stadt schleiften; denn nachdem sie Glockenhaus, Kirche und einen Theil des genannten Klosters verheert hatten und diesen Speisesaal sahen, waren sie wie unbeweg-

64) Diese Klage bei dem Leichnam des Heilands, von Andrea gemalt, ist trefflich von Pie. Bettelini gestochen. Q.

lich und hatten den Muth nicht, ihn zu verwüsten; gleich Demetrius, der bei der Belagerung von Rhodus blos, wie es heisst, ein Gemälde des Protogenes verschonte. (*Plin. H. N. XXXV*, 10).

Andrea malte viel, wesshalb er auch ausser seinem Vaterlande sehr bekannt war. Das beste Stück ausserhalb Florenz ist wol das aus der Dominicanerkirche zu Sarzana in einen Palast zu Genua gekommene Gemälde, wovon in erster eine sehr schöne Copie ist. Es ist in F. Bartolommeo's Geschmack; und ausser den Heiligen um die Madonna und auf Stufen, vier stehenden, zwei knieenden, sind im Vorgrunde des Bildes zwei sehr grosse, die gleichsam aus der untern Ebene hervorgehen und bis an das Kniee zu sehen sind. Ich weiss wohl, dass Kunstrichter mit diesem Theile nicht zufrieden sind; indess ist es grade hier am Orte, so viel Figuren mannichfaltig zu stellen, und eine grosse Ferne zwischen die Näheren und Weiteren zu legen, wodurch der Schauplatz vergrössert wird und jeder Handelnde siegreich auftritt. An heiligen Familien von ihm fehlt es in den besseren Gallerien nicht. Zwei haben die March. Rinuccini in Florenz, einige Römische Fürsten auch noch mehr, und alle verschieden; ausser dass die Jungfrau, welche Andrea nach seiner Gattin zu malen pflegte, fast überall sich gleicht. Viele habe ich auch in Städten, die Florenz und Rom unterworfen sind, gesehen, nicht wenige in der Lombardei, ausser denen, welche in den Verzeichnissen der Ueberälpler angeführt werden.

Ein solcher Geist verdiente glücklich zu seyn, und dennoch würde, wenn man ein Werk über das Unglück der Maler schreiben wollte, wie man eines dieser Art über die Gelehrten hat, Niemand mehr Mitleid erregen, als er. Uebertrieben, ja unwahr ist Coreggio's Armuth; Domenichino's Elend nahm ein Ende; die Caracci wurden schlecht bezahlt, lebten doch aber ohne drückende Noth. Andrea dagegen hatte, von dem Augenblick an, wo er eine gewisse Lucrezia del Fede heurathete, bis an seinen letzten Athemzug unaufhörliche Noth. Vasari sagt in der ersten Ausgabe, weil er diese Frau genommen habe, sei er von Freunden verachtet und von Kunden verlassen worden; ein Knecht ihres Willens, hab' er darüber Vater und Mutter vernachlässigt; ihrer Anmassung und Hef-

tigkeit wegen habe kein Schüler lange bei Andrea aushalten können, wie es dem Vasari selbst erging. In der zweiten Auflage aber verschwieg er, ob bereuend oder versöhnt, diese Schmach, nicht aber, dass sie ihrem Manne unaufhörlich Noth gemacht. Er bemerkte wieder, Andrea sei vom König von Frankreich, Franz I., an den Hof berufen worden, hätte dort angenehm, reichlich belohnt und beneidenswerth leben können, habe sich aber von Lucreziens Weiberklagen bestimmen lassen, nach Florenz zurückzugehen, sein dem Könige eidlich gegebenes Wort gebrochen, und sei in seiner Vaterstadt geblieben. Später habe er dies bereut, und sich in seine frühere glückliche Lage, aber vergebens, zurückgewünscht [65]). So schwand er an Eifersucht und häuslicher Noth dahin, bis er, von einer Ansteckung ergriffen, von seiner Frau und Andern verlassen, 1530, schon im 42. Jahre starb und sehr armselig bestattet wurde.

Zwei, die sich ihm im Geschmack am meisten näherten, waren Marco Antonio Francia Bigi, wie ihn Baldinucci nennt, oder auch Francia, nach Vasari, und Pontormo. Der erste war einige Monate ein Schüler Albertinelli's, und bildete sich nachher, wie es scheint, nach den besten Mustern der Schule; und Vasari hat wenige so, wie ihn, in der Anatomie, der Perspective, der täglichen Uebung, das Nackte zu malen, und in dem ausserordentlichen Fleisse gelobt. Ehemals war in S. Pietro maggiore eine Verkündigung von ihm; kleine, höchst vollendete Gestalten mit sehr schönem Bauwerk, jedoch nicht ganz frei von aller Trokkenheit. Andrea, mit welchem er sich befreundete und gemeinschaftlich arbeitete, führte ihn zu einem höheren Style an. Francia ward aus seinem Gefährten sein eifrigster Nachahmer; nur gelang es ihm nie, weil er minder begabt war, seinen Figuren so viel Sanftheit im Ausdruck, so wahre Zärtlichkeit und natürliche Anmuth zu geben. Im Kloster della Nunziata befindet sich ein Fensterbogen mit der Verlobung Mariens neben Andrea's Werken. Man erkennt darin einen

65) Man sagt, Andrea habe das Opfer des Abraham gemalt, um Franz I. Gunst wieder zu erlangen. Der König nahm dies Bild von ihm nicht an und Andrea blieb in Ungnade. Das Opfer Abrahams in der Dresdner Gallerie wird für dasselbe Bild gehalten. *Q.*

Maler, der mit Anstrengung dahin strebt, wohin der andere durch Genius gelangt ist. Dies Werk ist unvollendet; denn die Mönche hatten es vor der Zeit aufgedeckt, so dass er sich darüber ärgerte, um es zu verderben, einige Hammerstreiche dagegen führte und, wiewol man ihm dies wehrte, doch nie es vollenden wollte. Auch hat es kein anderer zu vollenden gewagt. Auch bei den Barfüssern wetteiferte er mit Andrea in zwei Bildern, die in dieser Nähe nicht viel verlieren. So stellte er auf der Cajanohöhe, neben seinem Freunde arbeitend, die Rückkehr des M. Tullius aus seiner Verbannung dar; und wiewol diese Arbeit abgebrochen wurde, war sie doch verdienstlich. Es gereicht diesem Künstler sehr zum Lobe, dass er mehrmal neben Andrea gearbeitet und seine Nacheifrung und seinen Fleiss geweckt hat, als fürchtete er von ihm übertroffen zu werden.

Jacopo Carrucci, von seiner Vaterstadt Pontormo genannt, war ein seltener Kopf, und wurde gleich in seinen ersten Werken von Raffael und Michelangelo bewundert. Er hatte bei Vinci, dann bei Albertinelli einigen Unterricht genossen, und Pier di Cosmo hatte ihn in der Kunst gefördert; endlich ward er Andrea's Schüler. Der Meister ward eifersüchtig auf sein Talent, bestimmte ihn durch unartige Behandlung von ihm abzugehen, und fand später in ihm nicht nur einen Nachahmer, sondern auch Nebenbuhler. In dem Besuch im Servitenkloster, in dem Gemälde mehrerer Heiligen zu S. Michelino, in zwei Bildern, welche Joseph mit Poussin'schen Figuren vorstellen, in einem Cabinet der Gallerie, sieht man, dass er seines Meisters Spur ohne Anstrengung verfolgt, und von einem ihm verwandten Geiste auf ähnlichen Weg geführt wird. Ich sage auf ähnlichen Weg; denn er malt nicht etwa seine Gesichter und Figuren nach, sondern hat immer eine ausgezeichnete Eigenthümlichkeit. Bei dem Cav. Cerbone Pucci sah ich von ihm eine heilige Familie neben andern von Baccio Rosso und Andrea; er wetteifert mit ihnen, ist aber von ihnen verschieden.

Er war etwas wunderlich launenhaft, und wurde leicht einen Styl überdrüssig, versuchte also einen andern, aber oft mit unglücklichem Erfolg; wie es auch dem Nappi von Mailand, dem Römer Sacchi und fast allen erging, die in spä-

tern Jahren ihren Styl änderten. Die Karthause hat Werke von ihm, aus welchen die Kenner seine dreierlei Style abgeleitet haben. Der erste ist correct in der Zeichnung, stark im Colorit und kommt Andrea am nächsten. Der zweite ist in der Zeichnung gut, aber im Colorit schwächer, und diente dem Bronzino und Andern der folgenden Periode zum Vorbilde. Der dritte ist eine wahrhafte Nachahmung Albrecht Dürer's, nicht nur in den Erfindungen, sondern sogar in den Köpfen und Falten; ein Styl, der in der That so schönen Beginnes nicht werth ist! Ausser einigen Leidensgemälden, die er knechtisch Albrecht's Kupferstichen in einem dortigen Kloster nachmalte, wo er einige Jahre mit Verlernen zubrachte, findet man im Pontormo wenig Proben davon. Einen vierten Styl könnte man nachweisen, wenn in S. Lorenzo noch seine elfjährige Arbeit wäre, die allgemeine Sündfluth nämlich und das Weltgericht; sein letztes unbarmherzig übertünchtes Werk. Er hatte darin Michelangelo nacheifern wollen und sich ganz in dem anatomischen Style gehalten, der in Florenz vor allen andern gelobt wurde. Aber er hinterliess dafür etwas ganz Anderes, womit er der Nachwelt die Lehre gab, ein alter Mann dürfe der Mode nicht nachlaufen.

Andrea pflegte, wie Raffael und Andere jener Zeit, seine Werke von Malern, die seines Styles kundig waren, Schülern, oder Freunden, ausführen zu lassen. Diese Bemerkung ist nöthig wegen der verschiedenen Hand, die man in seinen Gemälden erkennt. Man weiss, dass er Einiges von Pontormo ausführen liess, und mit einem Jacone, wie Domenico Puligo umging, zwei für die Malerei gebornen Geistern, leicht und sich jeder Nachahmung anschmiegend, aber mehr dem Lebensgenuss, als der Ehre ergeben. Von dem Einen lobt man die Giebelseite des edlen Hauses Buondelmonte zu S. Trinità, in Helldunkel mit trefflicher Zeichnung, worin er vorzüglich war, und ganz im Geiste Andrea's; ausser den Oelbildern zu Cortona, welche Vasari sehr lobt. Der Andere war im Colorit stärker, als in der Zeichnung; sanft, harmonisch, duftig, nicht ohne Streben, die Umrisse zu verbergen und sich der Mühe vollendeter Ausführung zu überheben. An diesem Zeichen entdeckt man ihn zuweilen in einigen Madonnen und Zimmergemälden, seinen gewöhnli-

chen Arbeiten, die wahrscheinlich von seinem vertrauten Freunde Andrea gezeichnet sind und auf dem ersten Anblick Werke von ihm scheinen. Auch Domenico Conti war Andrea's Freund, Schüler und Erbe seiner Zeichnungen. Nach seinem Einfall wurde dieser grosse Künstler in der Nunziata neben seinen unsterblichen Werken ausgehauen und mit Lob verewigt. Ausser dieser That fand Vasari nichts an ihm zu loben; darum schweige auch ich von ihm. Weit besser spricht er von einem Pier Francesco di Jacopo di Sandro, wegen dreier Gemälde in der Heil. Geistkirche. Zwei andere, die lange in Frankreich lebten, Nannoccio und Andrea Sguazzella, der im Style sich immer an Sarto hielt, erwähnt er ehrenvoll. Von denen, welche ihren Styl änderten, spreche ich hier nicht, weil ich in diesem Werke mich mehr an den Styl, als an die Meister halte.

Von den schon Genannten mehr, als von Andern, rührten die vielen schönen Copien her, die in Florenz und anderswo oft für Urbilder gelten. Aber es ist nicht wahrscheinlich, dass Andrea seine Erfindungen so oft und so pünctlich wiederholt, oder aus dem Grossen ins Kleine gemalt hätte. Ich habe eine heil. Familie von ihm gesehen, wo Elisabeth in zehn, oder noch mehrern Sammlungen ist, und andre in drei oder vier Häusern. Das Gemälde des heil. Lorenzo mit andern Heiligen, welches im Haus Pitti ist, fand ich in der Albanischen Gallerie; den Besuch unserer lieben Frau im Servitenkloster bei Herrn Pirri zu Rom; schöne Bildchen, alle auf kleinen Tafeln, alle von alter Hand, alle für Andrea's gehalten! Mir ist es nicht unwahrscheinlich, dass die besten darunter wenigstens nach ihm gemalt und von ihm übergangen worden sind, wie Tizian und Raffael selbst zu thun pflegten.

Rosso, der im Kloster della Nunziata mit den besten Malern wetteiferte, und dort mit Mariä Himmelfahrt nicht allein etwas Schöneres, sondern auch Grösseres, als alle Andre, leisten zu wollen schien, ist einer der ersten seiner Schule, wiewol er fast nicht einen Nachfolger darin hat. Mit schöpferischem Geiste begabt, folgte er keinem Landsmanne, und keinem Auswärtigen. Und in der That hat sein Styl viel Neues, geistreichere Köpfe, seltsamern Putz und Zier,

ein heitereres Colorit, grossartigere Licht- und Schattenpartien, einen herzhaftern und freiern Pinsel, als man vielleicht bis dahin in Florenz gesehen hatte. Im Ganzen scheint er eine gewisse Munterkeit und Lebhaftigkeit auf die Bahn gebracht zu haben, wogegen nichts einzuwenden gewesen wäre, wenn sie nur nicht zuweilen in das Uebertriebene gerathen wäre. So hat er in der Verklärung in Città di Castello am Fuss des Gemäldes, statt der Apostel, ganz müssig eine Zigeunerbande angebracht. Sein Bild im Palast Pitti ist von diesen Flecken frei. Dort sind mehrere Heilige so schön vertheilt, dass eine Figur durch Helldunkel die andere hebt, und Farben und Lichter stechen so schön ab, Zeichnung und Bewegungen sind so kühn, dass man wie vor einem neuen Schauspiele steht. Auch malte er für den Staat; zu Volterra im Oratorio des heil. Karl ist eine nicht gut ausgeführte Kreuzabnahme; eine andre in Città S. Sepolcro in der Clarenkirche, wovon eine alte Copie im Dom ist. Sein grosses Verdienst ist die Hauptgruppe und ein abendliches, fast nächtliches Licht, welches dem Ganzen einen düstern, wahren, jedes Niederländers würdigen Ton giebt. Die Werke dieses Malers sind in Italien höchst selten; denn seine beste Zeit verlebte er in Frankreich im Dienste Franz I., und führte dort die Oberaufsicht über alle Verzierungen mit Gemälden und Gypsarbeiten, welche damals in Fontainebleau vorgenommen worden. In diesem Amte starb er unglücklicherweise durch Selbstvergiftung; und viele seiner Arbeiten zur grossartigen Verschönerung des Gebäudes wurden von Primaticcio, seinem Nebenbuhler, nicht aber Anhänger, wofür ihn Cellini ausgiebt[66]), vernichtet. Von Rosso blieben dreizehn Gemälde zum Lobe und aus dem Leben Franz I., welche der Ab. Guget in s. *mem. sur le collège r. de Fr. p.* 81 beschrieben hat. Unter diesen ist ausgezeichnet die vom König vertriebene Unwissenheit, wovon man

66) „Was er Gutes hatte, hatte er von dem wundernswürdigen Styl unseres Florentiner Malers Rosso, eines wahrhaft wunderbaren Künstlers entnommen.“ Cellini's Leben bei Baldinucci. B. 5. S. 72. Wer so von Giulio Romano's bestem Schüler schreibt, wusste entweder nicht, was er schon in Bologna und Mantua geleistet hatte, eh' er Rosso kannte, oder würdigte es aus blinder Leidenschaft nicht. *L.*

wenigstens drei verschiedene Kupferstiche hat. Er hatte bei diesen Arbeiten mehrere Gehülfen, unter welchen drei Florentiner waren, Domenico del Barbieri, Bartolommeo Miniati, und Luca Penni, der Bruder jenes Gian Francesco, der in der Raffael'schen Schule il Fattore heisst.

Ridolfo di Domenico Ghirlandajo, der in zartem Alter seinen Vater verlor, ward erst von seinem Oheim Davide, und hierauf vom Frate so weit gebracht, dass Raffael, als er nach Florenz kam, ihn achten lernte und sein Freund wurde. Als er hernach abreiste, hinterliess er ihm eine Madonna, die für Siena bestimmt war, zur Vollendung und lud ihn nicht lange darauf nach Rom, um dort mit ihm im Vatican zu malen. Ridolfo lehnte dies zum Nachtheil seines Ruhmes ab; denn vermuthlich hätt' er mit Giulio gleichen Weg gemacht. Gewiss war ihm ein leichter, zierlicher, lebhafter Geist zu Theil geworden, der leicht seines Freundes Vorbildern nahe gekommen wäre. Dass er ihm ähnlich zu werden strebte, glaube ich aus einigen Bildern schliessen zu dürfen, die er in seiner ersten Zeit zu S. Jacopo di Ripoli und S. Girolamo malte, die etwas nach Perugino's Style schmecken, wie Raffaels Jugendarbeiten. Noch besser giebt sein Geschmack sich kund in zwei Gemälden mit vielen, nicht gar grossen Figuren, welche aus der Zeichenakademie in die K. Gallerie gekommen sind. Sie stellen zwei Scenen aus des heil. Zanobi Leben dar, und nähern sich vielleicht keinem andern Muster mehr, als den von Pinturicchio mit Raffaels Rath, zum Theil auch wol Hülfe im Dom zu Siena aufgestellten Gemälden; nur dass diese mehr Spuren alten Styls verrathen. In Ridolfo's Bildern bemerkt man manche ganz Raffael'sche Figur, und in allen herrscht eine Anordnung, eine Lebendigkeit der Köpfe, eine Wahl der Farben, eine Kunst, nach dem Leben zu arbeiten und nach der Idee zu bilden, so dass er mit Raffael ziemlich gleiche Grundsätze befolgt zu haben scheint. Dass er sie nicht durchgearbeitet, rührt nur daher, dass er die besten Werke seines Freundes nicht sah und, kaum aus den Jünglingsjahren getreten, die Kunst schlaffer betrieb, um dem Handel obzuliegen.

Nachdem er also seinen Styl schon dem neuen zugebildet hatte und somit berühmt geworden war, suchte er weiter nichts, und malte mehr aus Liebe zur Kunst, als aus Gewerbtrieb mit Eifer fort. Er nahm jeden Künstler in sein Arbeitszimmer auf und verschmähte nicht, sogar diejenigen zu leiten, welche Traghimmeldecken, Schränke und Vorhänge malten, geschweige denn Zimmer- und Kirchenmaler. Daher in der Geschichte viele, die um die Hälfte des 16ten Jahrhunderts lebten, entweder als seine Schüler oder Freunde gelten; von welchen ich hier im kurzen eine Uebersicht gebe. Michele di Ridolfo nannte sich nach ihm, weil er aus Credi's und Sogliani's Schule zu Ghirlandajo überging, und bis an seinen Tod ihm Freund, beinahe Sohn war. Sie arbeiteten viele Bilder zusammen aus, die unter ihrem Namen bekannt sind, darunter die heil. Anna im Dom von Città di Castello, ein durch anmuthige Zeichnung und Farbenkräftigkeit sehr schönes Bild! Darin war Michele ganz besonders stark; denn er arbeitete lange für sich an Wandgemälden über einigen Stadtthoren, und mit Vasari, den er zum Gehülfen nahm. Sehr lieb musste auch unserm Ridolfo Mariano da Pescia seyn, weil, als der Meister die Capelle der Signoria im Palazzo vecchio ausgemalt hatte, ein Werk, das ihm viel Ehre machte, er wünschte, dass das Bild daselbst von ihm gemalt würde. So sieht man denn von ihm eine heil. Familie in gründlichem und doch lieblichem Geschmack; das einzige Bild dieses Künstlers, der in seiner Jugend starb. Sein Stamm war Graziadei, wie mir sein Mitbürger, Innocenzio Ansaldi, unter andern mittheilt, ein Schriftsteller, der in Prosa und Dichtung würdig über Malerei geschrieben hat. Aus derselben Schule ging Carlo Portelli da Loro in Valdarno hervor. Er malte viel für die Stadt, und zuweilen nicht sonderlich harmonisch; Vasari's Zeugnis jedoch und sein Martyrthum des heil. Romulus, das noch in der Santa vorhanden ist, erweisen ihn als tüchtigen Künstler. Von Antonio del Cerajuolo, einem ebenfalls denkwürdigen Künstler, ist nicht viel mehr übrig, als sein Name. Mirabello da Salincorno, der an Buonarroti's Denkmal arbeitete, legte sich auf Zimmergemälde, und man führt von ihm eine Verkündigung bei den Herrn Baldovinetti an, mit seinem Namen und dem Jahre 1565. Es würde

zu weit führen, dem Vasari zu folgen, der hier und da in seinem Werke andere aus jener Zeit nennt, die jetzt in Vergessenheit gerathen sind, und hier angeführt werden könnten. Ich schliesse daher das Verzeichnis mit zwei berühmten Namen, Perino del Vaga, der noch öfter genannt werden wird, und Toto del Nunziata, welchen die Engländer unter die besten Italiener rechnen, die in jenem Jahrhundert auf ihrer Insel malten, der aber, wie nicht wenig andere[67], uns beinah unbekannt geworden ist. Von einem gemeinen Maler erzeugt, bildete er sich trefflich; und Perino selbst hatte in Ghirlandajo's Schule keinen Mitbewerber, den er mehr fürchtete, als ihn.

Diesem glücklichen Zeitraume fehlte es nicht an manchen guten Landschaftern, wenn gleich diese Kunst, abgesehen von den Figuren, nicht sonderlich in Aufnahme war. Vasari lobt darin besonders einen Antonio di Donnino Mazzieri, Franciabigio's Schüler, einen kühnen Zeichner, erfindsam in Pferden und Landschaften.

Nach Morto da Feltro und Giovanni da Udine waren die Grottesken sehr Mode geworden. Jene beiden hatten in Florenz gearbeitet, vorzüglich der zweite, welcher für die Mediceische Familie den Palast und die Capelle des heil. Lorenzo schmückte Von Morto[68]) lernte diese Kunst An-

67) Um die Zeit, in welcher Michele lehrte, lebte in Spanien ein Florentiner Tommaso; sein Bildnis mit der Jahrszahl 1521 in einem K. Palast zu Madrid führt Conca (*Th.* 1. *S* 90.) an. So giebt es auch im Herzogl. Palaste zu Alva Grotteskensammlungen, die Tommaso gefertigt haben soll, und dabei heisst es *Th.* 2. *S.* 362. „Dieser Künstler ist mir ganz neu; doch sieht man in seinen Grottesken ganz die Art der Söhne des Bergamasco u. s. w." Ich begreife nicht, wie Conca den neu nennen konnte, den er schon anderswo erwähnt hatte; noch wie der, welcher 1521 malte, in der Art derer malen konnte, die 1590, als ihr Vater starb, noch Jünglinge waren. *L.*

68) Vasari sagt im Leben Morto's, er sei nach Florenz gekommen, weil er in Figuren wenig leistete und folglich von Vinci und Michelangelo lernen wollte, liess sich aber durch die Schwierigkeit schrecken und kehrte wieder zu den Grottesken. Ich werde an einer andern Stelle einen ungedruckten Beweis seiner Geschicklichkeit in Figuren anführen; und würde dies nicht brauchen, wenn Morto's schönes Bildnis in der K. Gallerie zu Florenz von seiner Hand wäre, wie man glaubt. Ich halte es aber für das Bild eines Unbekannten, der, wie ich an andern Bildnissen gesehen, sich mit

drea, genannt di Cosimo, weil er ehmals Rosselli's Schüler gewesen, und zubenannt Feltrini, vielleicht Feltrino, von dem bekanntern Meister. Er übte diese Erfindung nicht nur an Wänden, sondern auch an Holzgeräthe, an Fahnen und Festtüchern, launenhaft und gleichsam als Schulenhaupt eines Geschmacks, der von ihm herrührte und in Florenz Liebhaber fand. Seine Verzierungen waren voller und reicher, als die alten, und in etwas verschiedener Art verbunden; auch passte er denselben die Figuren vortrefflich an. Arbeitsgenossen waren ihm Mariotto und Raffael Mettidoro; und so lange er lebte, brauchte man keinen Künstler lieber, Laubwerk zu zeichnen für Broccat, oder Leinwand, oder in anmuthiger Malerei. Stark waren auch in Grottesken Pier di Cosimo und Bacchiacca, oder Bacchicca, welche gleich andern zwischen den Gränzen zweier Zeiträume Gebildeten unter den Alten erwähnt werden. Keiner jedoch bildete sich mehr im neuern Geschmack, als dieser letzte, der immer im Kleinen arbeitete, besonders in Hausgeräth und kleinen Gemälden, die auch nach England gesendet wurden. Gegen das Ende seines Lebens diente er dem Herzog Cosimo. Er machte ihm Zeichnungen von anmuthigen Geschichtchen für Teppiche und Betten, die von seinem Bruder Antonio gearbeitet wurden, einem sehr von Varchi gelobten Teppichwirker; und von Giovanni Rossi und Niccolò Fiamminghi, welche die Kunst, Teppiche zu weben, in Florenz aufbrachten [69]. Vorzüglich malte er ihm in Oel ein Cabinet mit Pflanzen und Vögeln aus, wie Vasari sagt, göttlich.

Die Perspective war im 15ten Jahrhundert in Italien nur für historische Gemälde gebraucht worden, und trefflich waren darin die letzten Meister der Venezianer und Lombarden, nicht

einem auf einen Todtenkopf zeigenden Finger malen liess, um in sich den heilsamen Todesgedanken zu erwecken. Nun wurde in unserm Gemälde der Schedel willkürlich für Andeutung des Namens Morto genommen und es für Bildniss und Werk des Feltreser's ausgegeben. Vasari giebt dafür ein ganz andres. *L.*

69) Sie arbeiteten nach Zeichnungen Pontormo's, und mehr noch Bronzino's. Auch bedienten sie den Herzog von Ferrara, für welchen sie nach Zeichnungen von Giulio Romano arbeiteten, welche Giov. Battista der Mantuaner unter seinen Stichen herausgegeben hat. *L.*

weniger, als andere in Florenz und Rom, gewesen. Nachher fing man an, Bogen, Säulengänge, Vorhäuser und Gebäude aller Art besonders zu malen, zu grosser Zier der Theater und weltlicher, wie heiliger Feste. Einer der ersten, die sich darauf legten, war Bastiano di Sangallo, ein Enkel Giuliano's und Antonio's, und Bruder eines andern Antonio, sämmtlich berühmt in Architektur. Dieser ward Aristoteles zubenannt, wegen der Reden, die er mit einer gewissen philosophischen Würde und Spitzfindigkeit bald über Anatomie, bald über Perspective führte. Von Pietro Perugino hatte er die Grundsätze der Kunst gelernt, verliess ihn aber bald, um einen zeitgemässern Styl zu gewinnen. Mehrere Jahre übte er sich in Figuren, copirte einige Stücke seiner Freunde, Raffael's und Michelangelo's, und mit Andrea's und Ridolfo's Beirath führte er auch mehrere Madonnen und Gemälde nach eigener Erfindung aus. Da er aber im Erfinden nicht gar stark war, so legte er sich ganz auf die Perspective, die er zu Rom von Bramante gelernt hatte, und übte sie in diesem Zeitraume, wo zu Florenz die grossen Begräbnis- und Glückwünschungsfeste an der Tagesordnung waren. Die merkwürdigsten waren die bei der Erwählung Leo's X. im Jahre 1513, und als er 1515 nach Florenz kam. Er hatte Michelangelo, Raffael und andere Künstler mitgebracht, um über die Antlitzseite von S. Lorenzo und andere Werke, die er im Sinne hatte, sich zu berathen; und dies sein Hofgeleite machte das Schauspiel nur prachtvoller. Florenz ward wie eine neue Stadt. Welche Bogen stellten Granucci und Rosso auf! Welche Tempel, oder neue Vorderseiten führten Antonio da S. Gallo und Jacopo Sansovino auf! Welche Helldunkel sah man da von Andrea del Sarto, welche Grottesken von Feltrino, welche Basreliefs, Standbilder und Colossen von Sansovino selbst, von Rustici und Bandinelli! Mit welchem Geschmack verzierten des Papstes Wohnung Ghirlandajo, Pontormo, Franciabigio, Ubertini! Ich übergehe die gemeinen Künstler, obwol sie in einem andern Zeitalter nicht gemein, sondern vorzüglich heissen würden. Ich sage nur, jener Wettkampf der Geister, jene Kunstausstellungen, mit einem Worte, dieser Tag allein war hinreichend, Flo-

renz auf immer den Namen Neuathen, Leo den Namen des neuen Perikles oder Augustus zu sichern.

Dergleichen Schauspiele wurden nachher in Städten gewöhnlich, als die Mediceer über ein Volk zu herrschen begannen, welches sie fürchteten, und darum, wie die Römischen Kaiser, durch Förderung öffentlicher Heiterkeit zu gewinnen trachteten. Daher stellten sie nicht blos bei ausserordentlichen Gelegenheiten, wie der Papstwahl Clemens VII., der Wahl Alexander's und Cosimo's zu Fürsten, der Vermählung dieses, und Giuliano, und Lorenzo de' Medici, und der Ankunft Karls V., nicht blos bei diesen Gelegenheiten, sage ich, sondern auch oft zu andern Zeiten stellten sie Kampfspiele, Mummenschanze, Comödien und Aufzüge mit Prachtaufwand von gemalten Wagen, Kleidern und Decorationen an. In diesem Drange der Umstände, welche ausgesuchte Verzierungen erforderten, stieg die Betriebsamkeit und wuchs die Menge von Malern und Verzierern. Aristoteles, um auf ihn zurückzukommen, ward immer am meisten gebraucht; seine Perspectiven verlangte man auf den Strassen, seine Vorhänge auf den Bühnen; das Volk, dieser Augentäuschung nicht gewohnt, stand erstaunt, glaubte, es müsse diese Stufen hinaufsteigen, in diese Gebäude eindringen, an jene Austritte und Fenster treten. Dem Aristoteles vergönnte ein langes Leben, gleich dem schönsten Zeitraum der Kunst, der Herrscherfamilie und dem Vaterlande bis in's Greisenalter zu dienen, wo man anfing, ihm Salviati und Bronzino vorzuziehen. Er starb nachher im Jahre 1551.

Während Florenz blos durch einheimische Geister sich zu solchem Ruhme aufgeschwungen hatte, lieferte auch der Kirchenstaat, insbesondere mit Hülfe der Römischen Schule, Stoff für die Kunstgeschichte. Dies geschah hauptsächlich nach 1527, als die Plünderung Roms Raffael's Schule und ihre neuen Keime zerstreute. Giulio Romano erzog zu Pescia Benedetto Pagni, der unter Beistand dieses Meisters uns in Mantua erscheinen wird. Das Vaterland hat, wenn wir einigen, selbst auswärtigen, Schriftstellern glauben, viele Werke von ihm; ich aber erkenne, mit Bezug auf des bereits angeführten Ansaldi Urtheil, nichts für ausgemacht sein an, als die Giebelseite der Herrn Pagni, die jetzt von der Zeit gelitten hat, und das Bild die Hochzeit zu Canaan, in der Colle-

giata, welches nicht seine beste Arbeit ist. Pistoja hatte von Giovanni Francesco Penni, oder Fattore, einen würdigen Zögling, Lionardo nämlich, der viel in Neapel und Rom arbeitete, dort Pistoja genannt. Bei Andern finde ich ihn Malatesta, bei Andern Guelfo zubenannt; vermuthe aber, seine wahre Abkunft lasse sich aus der Unterschrift einer Verkündigung in einem Capellchen der Canoniker von Lucca entnehmen, wo man lieset *Leonardus Gratia Pistoriensis.* Diese Nachweisung habe ich von dem kurz vorher genannten Tommaso Francesco Bernardi; und das Bild ist eines Enkels Raffael's würdig. In seiner Vaterstadt ist, soviel mir bekannt, nichts von ihm vorhanden; zu Casal Guidi, im Pistojeser Sprengel, sieht man in der Kirche des heil. Petrus ein Gemälde von ihm, den Schutzheiligen und drei andere, die den Thron der Madonna umgeben[70]. In diesem sechzehnten Jahrhundert, ich weiss nicht, in welchem Jahre, kam von Verona und ward Bürger von Pistoja Sebastiano Vini, welcher seinem neuen Vaterlande durch seinen Ruhm uud seine Gemälde Ehre machte. Er hinterliess viele Oel- und Wandgemälde; das vorzüglichste aber war zu S. Desiderio, einer eingegangenen Kirche. An der Giebelseite über dem Hochaltar war die Kreuzigung der zehntausend Martyrer gemalt; ein Bild, höchst reich an Figuren und Motiven. Von dem jungen Zacchia von Lucca, dem Florentinischen Gränzgebiete, einem Maler, der diesem Zeitraume angehört, habe ich beim vorigen Jahrhundert gehandelt, um ihn nicht von seinem Vater zu trennen. Andre sehr denkwürdige Maler kann ich in diesem Theile von Toscana nicht finden[70]).

70) Eine ähnliche Zusammenstellung ist auf einem Bilde im Dom zu Volterra mit der Aufschrift: *Opus Leonardi Pistoriens. an.* 1516. Indessen ist sie nicht zu übersehen, da bereits der Ritter Tolomei einen geschichtlichen Zweifel angeregt hat, ob nicht vielleicht in demselben Jahrhundert zwei Lionardi von Pistoja, also verschiedenen Stammes, gelebt. Und so scheint es sich auch zu verhalten. Der Maler des Volterraner Bildes kann nicht Grazia seyn, der zu Neapel wahrscheinlich il Guelfo hiess; weil, nach Vasari, sein Meister Penni in diesem Jahre 1519 noch Raffael's Schüler und Gehülfe war, und keinen so angesehenen Schüler ziehen konnte. So wird also der Leonardo, der in Volterra malte, ein anderer älterer seyn. *L.*

In dem andern entgegengesetzten kann man Cortona und dort zwei gute Künstler betrachten. Der eine war Francesco Signorelli, ein Enkel Luca's, der, von Vasari übergangen, sich doch in einer Kuppel mit den Schutzheiligen der Stadt für den Rathssaal im Jahre 1320 als löblichen Maler zeigt. Er lebte nach diesem Jahre wenigstens noch vierzig. Der andere war Tommaso Paparello, oder Papacello, wie ihn Vasari verschieden nennt, bei Gelegenheit seiner Meister, des Caporali und des Giulio Romano. Beiden half er; von eigenen Werken finde ich keine Spur.

Borgo, nachher Città S. Sepolcro genannt, hatte damals seinen Raffael, gewöhnlich Raffaellino dal Colle genannt, einem kleinen Orte, wenige Meilen von Borgo, wo er geboren ward. Man zählt ihn zu Raffael's Schülern; er gehört aber vielmehr zu Giulio, dessen Schüler, Diener, oder Gehülfen bei seinen Arbeiten in Rom, oder zu Mantua Vasari ihn abwechsselnd nennt. Zu verwundern ist, dass er nicht sein Leben, sondern nur karge, beiläufige Nachrichten von ihm gegeben, wo er ihn ziemlich mässig lobt. Auch die Welt kennt seine Tüchtigkeit eben nicht, weil er meistens in seinem Geburtsort und der Umgegend gemalt. Dort war ich und vermehre hiemit das Verzeichnis seiner Bilder. In Città S. Sepolcro sind zwei Bilder, welche allein Vasari namentlich anführt. Das eine ist unser Herr, wie er voll Würde wieder aufersteht, und die Grabwächter mit zorniger Gebärde anblickend schreckt; ein höchst geistreiches Gemälde, das man zu S. Rocco und in der Cathedrale wiedersieht! Das andere bei den Osservanti des heil. Francesco ist eine Himmelfahrt der Maria, sehr hübsch in Zeichnung und Tinten; nur ist von anderer Hand noch ein anderes Bild daneben, welches ihm seinen Werth verringert. Dieselbe Aufgabe behandelte er in Città di Castello in der Kirche der Conventualen, wo sie gross, lieblich und höchst vollendet ausgeführt ist; ein schönes Gemälde des Vasari daneben wird damit geschlagen. Daselbst ist bei den Serviten eine Kreuzabnahme von ihm, schön, aber minder kräftig in der Farbe; und in S Angelo ein heil. Michael und Sebastian, welcher mit demüthiger Gebärde einen Pfeil seines Martyrtodes dem Jesuskinde und der heil. Jungfrau überreicht; die Zusammenstellung

ist einfach, aber durchaus anmuthig. In ähnlichem Geschmack ist zu S. Francesco di Cagli eine Madonna zwischen den heil. Sebastian und Rochus, und einem Bischof, wo Figuren und Landschaft ganz Raffaelisch sind. Schön und grossartig bekleidet sind auch seine Apostel in der Sacristei des Doms zu Urbino in kleinen ablangen Gemälden, von sehr kräftiger Farbe. Die Olivetaner von Gubbio haben von Raffaellino in einer Capelle eine Geburt Christi, und zwei Scenen aus dem Leben des heil. Benedict, wenn ich nicht irre, auf Kalk mit Hülfe seiner Schule gemalt. Das erste Bild ist unstreitig besser, als die andern, wiewol auch da lebendige Köpfe und gut gedachte Bauwerke sind, dazu eine Tugend in der Höhe, die eine Raffaelische Sibylle scheint. Auch malte er in der Festung von Perugia und in dem Kaiserhause zu Pesaro, einem Landsitze des Herzogs von Urbino, welchen er mehr befriedigte, als die beiden Dossi. Er, der Raffael und Giulio geholfen hatte, verschmähte es auch nicht, nach Zeichnungen anderer geringerer Meister zu arbeiten. Bei der Ankunft Karls V. zu Florenz im Jahre 1536 arbeitete er für Vasari, der zum Theil die Einrichtungen traf; und nach Bronzino's Zeichnungen machte er die Cartons zu den Teppichen Cosimo's I. Nachher finde ich ihn nicht weiter erwähnt. Ein anderer Beweis seiner Milde und Bescheidenheit ist, dass, als er Rosso zu S. Sepolcro traf, er, um ihn zu ehren, ihm ein Bild zu malen übertrug, das ihm aufgetragen war; ein nicht allzu häufiges Beispiel unter Malern, die jedem ankommenden Maler den Hof machen, damit er nur sehe und wieder abreise. Auch hatte er eine Schule zu S. Sepolcro, aus welcher Gherardi, Vecchi und Andere hervorgingen, die ihm zum Theil an Genius überlegen waren, an Anmuth und Ausführung aber nicht gleich kamen.

Zu Arezzo lebten in denselben Jahren nicht wenig Künstler. Zwei hat jedoch ohne weiteres Vasari gelobt, der nicht nur gegen die Florentiner, wie ich schon bemerkte, sondern selbst gegen seine Mitbürger sehr karg war. Gio. Antonio Lappoli war Schüler des Pontormo und Freund Perino's und Rosso's, mit welchen er in Toscana und Rom zusammenlebte. Er arbeitete in ihrem Style mehr für Zimmer, als für Kirchen. Guglielmo, den Vasari da Marcilla

nennt, wiewol ein Ausländer von Geburt, wurde doch aus Neigung und durch Ansiedelung Aretiner. Die Stadt liebte ihn und gab ihm ein Gut auf Lebenszeit, wofür er ihr dankbar schöne Denkmale seines Geistes hinterliess. Er war in seiner Vaterstadt Dominicaner gewesen; als er nach Italien kam, ward er Weltpriester, und hiess zu Arezzo der Prior. Er war ein grosser Glasmaler; daher nahm ihn ein Franzos Claude mit nach Rom, um Fenster für Julius II. zu malen; aber auch in Arbeiten auf Kalk übte er sich. Er hatte in Italien die Zeichnung studirt und solche Fortschritte darin gemacht, dass seine Werke zu Rom den Werken eines Malers aus dem vierzehnten Jahrhunderte ähnlich sehen, die zu Arezzo aber neuere Arbeiten scheinen. Im Dom malte er auf Kalk einige Decken und Fensterbogen. Es waren evangelische Geschichten, in der Zeichnung möglichst Michelangeloartig, nur in der Farbe matter. Ganz anders dagegen ist er in seinen Glasgemälden, wo mit einer sehr richtigen Zeichnung und seltenem Ausdruck Tinten verbunden sind, die bald wie Smaragd, bald wie Rubin, bald wie orientalischer Sapphir aussehen und im Sonnenlichte wie Regenbogenfarben blitzen. Arezzo hat solche Fenster im Dom, in S. Francesco und mehrern andern Tempeln in solcher Menge, dass jede andere grössere Stadt es beneiden kann. Sie sind so aus evangelischen und andern heiligen Geschichten zusammengesetzt, dass sie den Gipfel der Kunst zu berühren scheinen. Die Berufung des heil. Matthäus in einem Fenster des Doms wird von Vasari besonders gelobt; „die fernen Tempel, die Treppen und Figuren darauf sind so angeordnet, die Landschaft so eigenthümlich, dass man gar nicht an Glasgemälde, sondern an etwas denkt, das zur Freunde der Menschen vom Himmel gekommen.“

Eh' ich zu einem andern Zeitraume übergehe, mahnen mich Zeit und Ort, von Erfindung der Glasgemälde[71]) zu sprechen, die man auch Musivgemälde nannte, weil sie aus bunt gefärbten und mit Blei, welches die Schatten bildet, verbundenen Gläsern bestehen. Man hat dergleichen, die guten Gemälden auf Leinwand, oder Tafeln nahe kommen; welche

71) Vgl. *B. Speth zur Geschichte der Glasmalerei, in Schorn's Kunstbl.* 1820. *N.* 27 — 29. *W.*

Kunst Vasari in der Einleitung zu seinem Werke im 32. Cap. lehrt. Ich entlehne hier aus der Vorrede des Mönchs Theophilus zu seiner Abhandlung *de omni scientia artis pingendi*[72]), dass zu seiner Zeit Frankreich sich in dieser Kunst vor allen Völkern auszeichnete[73]), sie stets getrieben, nach und nach vervollkommnet und im Auslande verbreitet hat. Vom ersten Jahrhundert an, wo die Malerei wieder auflebte, machten die Italiener Fenster mit buntbemalten Gläsern, wie Angeli in der Beschreibung der Basilika von Assisi bemerkt, welche immer noch die ältesten hat. Auch in der Franciscanerkirche zu Venedig finden wir, dass ein *frater Theotonius* (ein Deutscher) sowol Teppiche, als Glasfenster machte, und in einem Maler Marco, der 1335 lebte[74]), einen Nachahmer fand. Zu bemerken ist noch, dass dergleichen Fenster oben hinter den Altären, ehe noch Wand- oder Tafelgemälde gebräuchlich waren, statt heiliger Gemälde dienten, und das Christenvolk, wenn es die Augen zu ihnen erhob, die Angesichter derer dort suchte, die es droben im Himmel zu sehen hofft, auch zuweilen zu diesen Bildern betete.

Im funfzehnten Jahrhundert erweiterte der um viele Künste wohlverdiente Lorenzo Ghiberti auch diese, und setzte zu S. Francesco und im Dom zu Florenz gemalte Glasscheiben in die Ochsenaugen der Giebelseite; so waren auch in der Kuppel des Doms alle Augen von seiner Hand, blos das der Himmelfahrt ausgenommen, welches von Donatello ist. Die Gläser wurden in Florenz gefertigt, wohin diesfalls ein Domenico Livi, aus Gambassi im Volterranischen, berufen ward, der diese Kunst damals in Lübeck geübt hatte, wie Baldinucci zu Berichtigung Vasari's bemerkt und beweiset

72) Von Lessing bekannt gemacht, wovon Abschriften zu Wolfenbüttel, auf der Rathsbibl. zu Leipzig, und der Kaiserl. zu Wien. *Q.*

73) *Hic invenies quidquid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Graecia . . . quidquid in fenestrarum varietate pretiosa diligit Francia.* L.

74) *Zanetti nuova raccolta delle monete e zecche d'Italia To IV. p.* 158. Dort ist eine lange lat. Urkunde angeführt, wo ein Bruder dieses Marco, genannt Paolo, erwähnt wird *qui habet in carta designatam mortem S. Francisci, et Virginis gloriosae, sicut pictae sunt ad modum theutonicum in pano (panno) ad locum minorum in Tarvisio.* L.

(*To. III. p.* 25.). Aus dieser Schule scheinen Goro, Bernardo di Francesco, und die Reihe der Ingesuati zu stammen, deren Meisterschaft zu S. Lorenzo und anderswo sehr von den Florentiner Geschichtschreibern erhoben wird. S. *Moreni P. VI, p.* 41. Nachher blühte diese Kunst in Arezzo durch Parri Spinelli, einen Schüler Ghiberti's. Um dieselbe Zeit lebte in Perugia der Mönch von Cassino D. Francesco, der zwar nicht Glasmaler daselbst, aber Meister war; Manche vermuthen, Vannucci habe seinen Unterricht benutzt, wiewol die Zeitrechnung diesem nicht zusagt. Auch in Venedig blühte diese Kunst um 1473, wo nach Bartolommeo Vivarini's Zeichnung ein Fenster in der Johannes- und Paulskirche, und ein anderes in Murano gemalt ward. Die Kunst, Glas zu malen, durfte da nich tfehlen, wo es erfunden ward.

Mit der Zeit zwar wurden die Venezianer und Florentiner Gläser allzu dunkel zu diesem Zwecke befunden, und man zog ihnen die Französischen und Englischen vor, die wegen ihrer Klarheit und Durchsichtigkeit besser zu färben waren, ohne allzu grosse Lichteinbusse. Ferner brauchte man statt der mit Harzen und andern Beimischungen angeriebenen gebrannte Farben, wie sie Vasari beschreibt, wodurch die Gemälde lebhafter wurden und der Witterung mehr trotzten. Dies war eine Niederländische, oder vielmehr Französische Erfindung; wir wenigstens haben sie aus Frankreich. Bramante berief dorther die beiden oberwähnten Künstler, welche ausser den Fenstern im vaticanischen Palast mit gebrannten Farben, die bei der Plünderung Roms unter Clemens VII. zerstört wurden, noch zwei in S. Maria del Popolo machten, auf jedem sechs evangelische Geschichten. Sie sind nach drei Jahrhunderten noch ganz frisch. Nicht lange darauf starb Claude zu Rom, Guillaume überlebte ihn viele Jahre, und lebte nachher fast immer in Arezzo. Hier arbeitete er auch für die Hauptstadt, welche ein Glasgemälde von ihm in der Capelle Capponi in S. Felicità aufweiset; und lehrte die Kunst dem Pastorino von Siena, der sie trefflich in dem Königl. Saale des Vaticans nach Vaga's Zeichnungen, und im Dom zu Siena übte. Er wird für den besten Schüler jenes Meisters gehalten. Maso Porro und Michelangelo Urbani, beide aus Cortona, und B:-

tista Borre aus Arezzo gingen aus derselben Schule hervor, und arbeiteten in und ausser Toscana. Als Vasari den alten Palast schmückte, bediente er sich der Niederländer Gualtieri (Walter) und Georg, die nach seinen Zeichnungen arbeiteten. Merkwürdig wie einer, ist Valerio Profondavalle aus Löwen, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich in Mailand niederliess, der zweite Erfinder und angenehme Colorist in Wandmalerei, vor allem aber trefflich in Glasgemälden, wie wir von Lomazzo wissen. Orlandi rühmt Gerardo Ornerio, einen Friesen, und seine Fenster in S. Pietro zu Bologna, die um 1575 gemalt sind. Nachher verfiel diese Kunst, weil der Brauch, dieser Machthaber der Künste, sie von Palästen und Tempeln allmälig ausschloss.

Im vorigen Jahrhundert war eine andre Art von Glas- oder vielmehr Krystallmalerei sehr in der Mode, und man brauchte sie auf Spiegeln, Schränken und Zimmerverzierungen der Grossen. So malte Maratta und andere seiner Zeit auf Krystalle, wie auf Leinwand; vor allen aber Giordano, der auch mehrere Schüler dieser Kunst zog[75]). Unter diese zählt man Carlo Garofalo, als den besten, der sogar an den Hof Karls II., Königs von Spanien desshalb berufen wurde[76]), dessen Periode aber bald vorüberging.

Dritter Zeitraum.

Michelangelo's Nachahmer.

Nach den fünf genannten Meistern waren die Florentiner an grossen Mustern so reich, dass sie zu ihrer Förderung nicht auswärts in die Schule zu gehen brauchten, sondern nur das Beste ihrer Meister wählen durften, z. B. Michelangelo's Kraft, Andrea's Anmuth, Rossi's geistige Munterkeit, Färbung und Gewandung Porta's, und Vinci's Schattenge-

75) Es war eigentl. blos ein Malen auf Spiegelglas, um die Fugen der Glastafeln zu verstecken, wie man im Palast Riccardi zu Florenz sieht. *Q.*

76) *Bellori vite de' pittori ec. p.* 392. *L.*

bung[1]). Sie scheinen aber sich nicht sonderlich um die übrigen Theile der Malerei gekümmert, sondern besonders auf die Zeichnung gelegt zu haben. Ja selbst diese glaubten sie ganz bei Buonarroti zu finden, und liefen, möcht' ich sagen, ihm allein nach. Einfluss auf diese Wahl hatte der grosse Name[2]), das grosse Glück, das lange Leben dieses Künstlers, der seine wackern Mitbürger überlebte und, wie natürlich, diejenigen, welche seine Grundsätze befolgten und seiner Partei anhingen, zu Anstellungen beförderte; daher man die Bemerkung gemacht hat, Raffael habe für den Fortgang der schönen Künste zu kurz gelebt. Die Künstler aber hätten sich jenes Worts, oder vielmehr jener Wahrsagung Buonarroti's erinnern sollen, dass sein Styl linkische Meister erzeugen würde; wie es denn auch genau denen erging, die ihm nicht nachzuahmen verstanden.

Ihr stetes Studium und Uebung war, seine Standbilder zu zeichnen; denn der Carton, nach welchem sich schon soviel tüchtige Männer gebildet hatten, war schon verloren gegangen, und seine Gemälde waren nicht in Florenz, sondern in Rom. Sie trugen nun diese standbildliche Starrheit in ihre eigenen Werke über, diese Gliederstärke, dies Einsinken und Schwellen der Muskeln, diese strengen Züge, diese Gebärden der Hand und des Leibes, die sein Schreckliches ausmachen. Weil sie aber nicht in die Theorie dieses fast unnachahmlichen Mannes eindrangen, und nicht recht wussten, wie die Springfedern des menschlichen Körpers unter der Hautdecke spielen, so irrten sie leicht, henkten bald die Muskeln an unrechter Stelle an, zeichneten sie bald gleich in Bewegung und in Ruhe, an einem zarten Jüngling und einem erwachsenen Manne. Mit dieser vermeinten Grossartigkeit des Styls zufrieden, kümmerten sie sich wenig um das Uebrige. Auf manchen ihrer Bilder findet man eine Menge Figuren über einander, man weiss nicht,

1) Als ob blosses Nachahmen, oder Wiederholen wahres Hervorbringen, Fortbilden und lebendige schöpferische Kunstthätigkeit wäre! *Q.*

2) „Alle Maler beten ihn als Meister, Fürsten und Gott der Zeichnung an," sagt Claudio Tolommei am Ende des 5. Buches. So urtheilten die Künstler im Jahrhundert Leo's. *L.*

auf welcher Fläche, nichts sagende Gesichter, halbnackte Figuren, die nichts thun, als wie der Virgilsche Entellus, *magna ossa lacertosque* zur Schau tragen. Statt des schönen Blaus und Grüns, das man früher brauchte, findet man die matte Pfriemenkrautfarbe, statt des starken fetten Auftrags oberflächliche Tinten, und überhaupt war das grosse Heraustreten des Runden, das man bis auf Andrea so fleissig angestrebt hatte, ganz abgekommen [3]).

Baldinucci gesteht diesen Verfall an mehrern Stellen ein; aber er erstreckte sich kaum auf zwei, drei Geschlechter und scheint um 1540 begonnen zu haben. Und auch in diesem minder glücklichen Zeitraum sanken die Florentiner nicht so tief in Nachlässigkeit, als manche andere Schulen. Die Kirchen sind voll von Gemälden jener Zeit; und werden sie auch nicht, wie die aus der vorhergehenden, bewundert, so achtet man sie doch. Wer Santa Croce, Santa Maria Novella und die übrigen Oerter sieht, wo die Besten dieser Zeit malten, findet sicher mehr zu loben, als zu tadeln. Wenige haben Verdienst in der Farbe, viele in der Zeichnung; wenige sind ganz von der beschriebenen Manier frei, viele jedoch verbessern sie allmälig und werden milder. Wir werden sie angeben, und zwar meistens nach ihrem Zeitgenossen, Vincenzio Borghini, dem Verf. des *Riposo*, eines wegen Sinnes und Sprache verdienstlichen Gesprächs. Wir wollen mit Vasari anfangen, der nicht nur diesem Zeitraume angehört, sondern als Hauptursache des Verfalls angeklagt wird [4]).

Giorgio Vasari von Arezzo stammte aus einer den schönen Künsten holden Familie; Urenkel eines Lazzaro, welcher in der Malerei Freund und Anhänger Pietro's della Francesca war; Enkel eines Giorgio, der in Kreidegefässen die Muster der Alten in Formen, Basreliefs und hellen Firnissen auffrischte, wovon Beläge in der K. Gallerie zu Flo-

3) Um solche Massen zu gewältigen, wie Michel Angelo, bedarf es auch seiner Kraft, und diese fehlte seinen matten Nachahmern. Den grössten Unfug richtete aber Michel Angelo's Schatten unter den Niederländern an, wovon einige, wie z. B. Hemskerken, ja selbst Golzius, alles Maas und Ziel überschritten. *Q.*

4) *Bald. T. IX. p.* 35. *L.*

renz vorhanden sind. Michelangelo, Andrea und Andere unterrichteten ihn in der Zeichnung; der Prior und Rosso unterwiesen ihn auch in der Malerei. Aber seine Schule war Rom, wohin ihn Ippolito dei Medici brachte, von welchem sein ganzes Glück herrührt; denn durch ihn ward er in dieser Familie bekannt, die ihn mit Reichthümern und Ehren überhäufte. Zu Rom bildete er sich, nachdem er Alles, was von seinem ersten Meister und Raffael, auch was von andern Schulen und alten Marmorn vorhanden war, gezeichnet hatte, einen Styl, in welchem man die Spuren dieser Studien erkennt; aber die Vorliebe für Buonarroti geht durch. Nachdem er ein geschickter Figurenmaler geworden, bildete er sich auch zum geschickten, ja zu einem der ersten Architecten seiner Zeit, und vereinte in sich alle die Kenntnisse, welche, nach Raffael's Beispiel, Perino, Giulio und deren Schüler hatten. Auch er konnte selbstständig jedem grossen Baue vorstehen, und darin die Figuren, die Grottesken, die Landschaften, Gypsverzierungen, Vergoldungen und Alles, was zu vornehmer Ausschmückung gehört, angeben. So fing er an, in Italien bekannt zu werden und erhielt für mehrere Orte, ja für Rom selbst Aufträge. Viel arbeitete er im Camaldolenser und mehrern Olivetaner Klöstern; in dem zu Rimini ein Bild der Magier, und mehrere Wandgemälde für die Kirche; in dem zu Bologna drei Bilder aus der heiligen Geschichte im Speisezimmer mit mehrern Verzierungen; besonders in dem zu Neapel, wo er das Speisezimmer nicht nur nach guten Gesetzen der Baukunst einrichtete, sondern auch glänzend mit Bildern aller Art und Gypsarbeiten ausschmückte. An diesem Werke arbeitete er ein Jahr mit vieler Jünglinge Unterstützung, und es war, wie er sagt, das erste, das dieser Stadt einen Begriff von dem neuen Geschmack beibrachte. Andere Gemälde von ihm sind zu Classe in Ravenna, zu S. Pietro in Perugia, im Bosco bei Alessandria, in Venedig, Pisa, Florenz, Rom, und die grössern sind dort an mehrern Stellen des Vaticans und im Saale der Canzlei. Es sind Scenen aus Pauls III. Leben auf Kalk, vom Card. Farnese bestellt, von welchem auch der Gedanke herrührt, Künstlerleben zu beschreiben, die nachher in Florenz erschienen. Durch solche Arbeiten und seine vielfältigen Fähigkeiten empfohlen, von Buo-

narroti's Achtung und Freundschaft unterstützt, ward er von Cosimo an den Hof geladen. Er begab sich mit seiner Familie dahin im Jahr 1553, als die bereits erwähnten Künstler todt, oder alt geworden waren, und er nun nicht sonderlich Nebenbuhler zu fürchten hatte; ward Vorsteher der grossartigen Unternehmungen des Fürsten, unter welchen ein grosser Verstoss seyn würde, das Beamtengebäude zu übergehen, welches zu den besten in Italien gehört, und den alten in mehrere Räume eingetheilten Palast, die alle von Vasari und seiner Schule gemalt und fürstlich verziert sind. Einer ist darunter, wo jedes Zimmer den Namen von einem Gliede der Familie führt und dessen Thaten darstellt Dieser Theil gehört unter seine schätzbarsten Werke, und wundernswerth zeichnet sich das Zimmer Clemens VII. aus, an dessen Decke er den Papst, wie er Karl V. krönt, und seine Tugenden, Siege und vorzüglichsten Thaten an andern Stellen darstellte; eine Arbeit, worin fürstliche Pracht mit[5]) künstlerischem Verstand und Geschmack wetteifert. Andere Werke lieferte er in Kirchen und Zimmern, oder gelegentlich zu Trauergeprängen und Festen, wie der Leser aus seinem von ihm selbst bis 1567 geschriebenen, und von einem Andern bis zum Todesjahre 1574 fortgesetzten Leben ersehen kann.

Hier muss ich vom Verdienst dieses Mannes sprechen, den Alle, die zwei Jahrhunderte hindurch über die Künste, besonders in Italien geschrieben, bald gelobt, bald getadelt haben. Zuvörderst betrachte ich ihn als Maler, dann als Schriftsteller. Wären von ihm nur einige Gemälde im alten Palast: die Empfängnis in S. Apostolo zu Florenz, welche Borghini sein bestes Werk nennt; der heil. enthauptete Johannes in dessen Kirche zu Rom, mit trefflicher Perspective; das Gastmal des Ahasverus bei den Benedictinern in Arezzo; mehrere Bildnisse, welche Bottari unbedenklich Giorgionisch nannte, und einige andere Gemälde, in welchen er sich als tüch-

5) Grundrisse und perspectivische Zeichnungen, so wie Durchschnitte von Vasari's Bauen in *Architecture Toscane, ou Palais, Maisons et autres Edifices de la Toscane, mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny et A. Famin, Architects à Paris* 1815. *Planche* 37 u. 77. Q.

tigen Künstler zeigte, so würde sein Ruf weit grösser seyn. Aber er wollte zu viel thun, und zog meistens die Schnelligkeit der Vollendung vor. Daher sind nicht alle seine Figuren correct, obgleich er ein guter Zeichner war; oft wird die Farbe matt und mager[6]. Und wie denn Nachlässigkeit immer irgend etwas aufspürt, womit sie sich bei Andern und bei der Eigenliebe abfindet, so hat er in seinen Schriften Sparmethoden[7] und Handwerksmässigkeit angepriesen, d. h. sich an Uebung und bereits gemachte Studien zu halten. So vortheilhaft für einen Künstler, hinsichtlich Erwerbs, Methode ist, so schädlich ist sie für die Kunst, welche auf diese Weise nothwendig in Manier und Entstellung des Wahren verfällt. In diesen Fehler aber verfiel Vasari oft, besonders in Werken, die er eilig fertigte, oder von Andern ausführen liess; wesshalb er sich denn auch mehreremale angelegentlich bei seinen Lesern entschuldigt. Zu dergleichen Selbstentschuldigungen mochte ihn wol der Tadel des Canzleisaales veranlassen, den er, dem Cardinal zu gefallen, in hundert Tagen malte; er hätte sich aber lieber damals beim Farnese entschuldigen und ihn bitten sollen, einen andern Meister zu beauftragen, als die Nachwelt um Verzeihung seiner Fehler ersuchen. Auch die Warnungen seiner Freunde, wie des Caro, der ihm immer vorhielt, wie er mit dieser Eil seinem Ruf Eintrag thue[8], mochten ihn bestimmen. Da er nun lange Vorsteher der Arbeiten war, welche Cosimo I. und Fürst D. Francesco in der Hauptstadt bestellten, so glaubt Baldinucci, dass er dadurch hauptsächlich zu jener Härte des Styls beigetragen, welche in Florenz überhand nahm[9].

6) Für die Lorenzokirche fertigte er in Auftrag der Mediceer den heil. Gismondo, welcher dem Herzog Cosimo sehr gefiel. Er musste vom Altar heruntergenommen werden, weil die Tinten zerflossen. *L.*

7) Plinius (XXXV, 36.) sagt von Philoxenus: *celeritatem praeceptoris (Nicomachi) secutus breviores etiamnum quasdam picturae vias et compendiarias invenit.* Aus dem Zusammenhange aber ergiebt sich, dass darum seine Gemälde auch minder vollendet waren; und wahrscheinlich mochten diese Sparmethoden besonders das Mechanische der Kunst betreffen. *L.*

8) S. *Lettere pittoriche To. 2. l. 2.* *L.*

9) *Baldinucci To. IX. p. 35.* *L.*

Hierin mag er auch wol nicht ganz Unrecht haben; denn das Beispiel eines Hofmalers konnte leicht Jüngere zu grösserer Sorglosigkeit verführen. Uebrigens nahmen die Florentiner, die ihm halfen, zumeist Schüler des Bronzino, Vasari's Styl nicht an, bis auf zwei, oder drei, und einen, der es nur zuweilen that. Zu diesen Nachahmern gehört Francesco Morandini, von seiner Vaterstadt Poppi genannt, sein Schüler, der in der Empfängnis zu S. Michelino, und in dem bessern Bilde, der Heimsuchung zu S. Niccolò, wie in vielen andern Werken, Giorgio folgt, ausser dass er mehr ins Kleinliche fällt und mehr auf das Heitere und Festliche giebt. Gio. Stradano, ein Niederländer, Vasari's zehnjähriger Diener oder Gesell, nahm viel von seinem Colorit an, folgte aber in der Zeichnung dem Salviati, mit welchem und Volterra er in Rom gewesen war. Von ihm ist ein Christus am Kreuze bei den Serviten, welcher Allem vorgezogen wird, was er in Florenz malte, wo er viel für Teppiche zeichnete und viel in Kupfer stach. Er war erfindungsreich und wird von Vasari vor Allen, die damals am Hofe dienten, gelobt, von Borghini unter die besten Meister gerechnet. Nach ihm diente dem Vasari Jacopo Zucchi, von welchem ich nichts gesehen habe, worin sich Giorgio's Eil ausspräche. Er ahmte ihm zuweilen nach, aber nur in seinem bessern und gebildetern Style. Er lebte lange in Rom unter dem Schutz des Card. Ferdinando de' Medici, in dessen, und noch mehr in dem Ruccellaischen Palast er unglaublich fleissig auf Kalk malte. Von ihm ist die Enthauptung des Johannes, die Geburt des Vorläufers, die man für das beste Bild jener Kirche hält, wo er eher für einen Nachahmer Andrea's gelten kann. Er pflegte in seinen Bildern Lebende und Gelehrte sehr lebendig darzustellen, und Knaben und Jünglinge malte er sehr anmuthig. Er wird von Baglioni nebst seinem Bruder Francesco, einem guten Musivarbeiter, trefflichem Blumen- und Fruchtmaler, sehr gelobt.

Ueber Giorgio, als Schriftsteller, sage ich hier wenig, da ich so oft von ihm in diesem Werke sprechen muss. Er gab bekanntlich Regeln der Kunst und Lebensbeschreibungen von Künstlern heraus, auch einige Schriftchen über seine Fest-

anstalten[10]) und Gemälde[11]). Dazu forderte ihn der Cardinal Farnese sowol, als Giovio auf; Caro, Molza, Tolomei und andere Gelehrte an jenem Hof ermunterten ihn. Anfangs war der Plan, er sollte Nachrichten über die Künstler sammeln und Giovio sie verfassen. Es sollte mit Cimabue angefangen werden. Dies hätte wol nicht geschehen sollen, entschuldigt aber Vasari, dass er die älteren übergangen, und sichert Cimabue's Ruhm vor seinen Zeitgenossen, den ihm so grosse Männer einmüthig zuerkannt haben. Als sich nachher ergab, dass Vasari gut schrieb[12]) und wol besser, als Giovio selbst, so ward ihm die ganze Arbeit überlassen, so jedoch, dass ihm bei der Herausgabe Gelehrte zur Hand gingen; wie denn auch geschah. Im Jahr 1547, als er das Buch fertig hatte, ging er nach Rimini, und während er hier bei den Olivetanern malte, ging der P. D. Gio. Matteo Faetani, Abt des Klosters, daran, es zu verbessern, und liess das ganze Werk abschreiben; hierauf ward es gegen das Ende dieses Jahres an Caro gesendet. Dieser lobte es als gut, rein und lehrreich geschrieben[13]); nur stellenweis wünschte er den Styl minder künstlich und natürlicher. Auch darin verbessert, ward es im Jahr 1550 von Torretino zu Florenz in zwei Bänden gedruckt. Bei dieser Ausgabe unterstützte ihn sehr P. D. Miniato Pitti, ein Olivetaner Mönch[14]). Vasari bedauerte, dass Vieles, er wisse nicht, wie, ohne sein Vorwissen und in seiner Abwesenheit hinzugekommen und verändert worden[15]); jedoch argwöhne ich darum nicht, dass Pitti,

10) *Descrizione dell' apparato per le nozze del Principe D. Francesco di Toscana* im XI. Bande der Siener Ausgabe. *L.*

11) *Ragionamenti del Sig. Cav. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di loro Altezze Serenissime ecc.* nebst der *Invenzioni della pittura da lui cominciata nella cupola;* ein nachgelassenes, von seinem Enkel, Giorgio Vasari, ergänztes zu Flor. 1588 erschienenes, zu Arezzo 1762. 4. wieder abgedrucktes Werk! *L.*

12) Er hatte sich in seiner Vaterstadt wissenschaftlich zu bilden gesucht, und unterhielt sich in Florenz täglich zwei Stunden mit Ippolito und Allessandro de' Medici, unter ihrem Meister Pierio. S. Vasari im Leben Salviati's *L.*

13) *Lettere pitt. To. III. l.* 104. *L.*

14) *Bottari pref. p.* 6. *L.*

15) Im Zueignungsbrief an Cosimo I. vor der zweiten Ausgabe. *L.*

oder ein anderer Mönch ihm das Werk verderbt, wie Bottari andeutet[16]). Wenn schon Vasari nicht wusste, wie es mit diesen Veränderungen vorgegangen, so wissen wir es ja noch weit weniger; und es fragt sich, ob er nicht durch einige gehässige Geschichtchen sich mit Vielen erzürnt und so gut er konnte, entschuldigen gewollt habe. Wer möchte glauben, dass das, was er in der zweiten Ausgabe, die fast ein neues Werk ist, strich, blos, man weiss nicht wie, von fremder Willkür herrühre, nicht eigener Irrthum, wenigstens grösstentheils, sei?

Wie dem auch sei, der Verf. gewann Zeit, seine Lebensbeschreibungen zu verbessern, zu vermehren und mit den Bildnissen der Künstler wieder zu drucken. Er hatte gleich bei der ersten Ausgabe Handschriften Ghiberti's, Domenico Ghirlandajo's, und Raffael's von Urbino benutzt, auch selbst auf seinen Reisen in Italien viele Nachrichten gesammelt. Um der neuen Ausgabe willen unternahm er abermals eine Reise im Jahr 1566, wie er im Leben Benvenuto Garofalo's erzählt, sah die schon gesehenen Werke nochmals, und verschaffte sich bei einigen guten Freunden neue Aufklärungen. Einige nennt er bei Gelegenheit der Furianer und Veroneser. Auf dieselbe Weise, wie er diese Nachrichten einschaltete, würde er auch Mehreres beigebracht haben, wenn der Erfolg seinen Bemühungen entsprochen hätte. Er bedauert deshalb im Anfange und am Ende des Lebens Carpaccio's, dass er von vielen Künstlern nicht alle einzelnen Umstände erfahren können, noch ihre Bildnisse erhalten, und bittet, dass man hinnehme, was er gekonnt, weil er doch nicht könne, was er gewollt. So gab er denn 1568 seine Lebensbeschreibungen wieder heraus und versicherte Cosimo I. in der Zueignung, soviel an ihm liege, sei daran nichts zu wünschen übrig. Die neue Ausgabe erschien bei den Giunti, und an den Zusätzen, welche so schöne philosophische und moralische Betrachtungen enthalten, die man Giorgio nicht zuschreiben kann, hatte Borghini Theil, noch mehr aber der Camaldoleser Mönch Silvano Razzi, wie Bottari in seiner Vor-

16) *Lett. pittor. To. III. l.* 226. *L.*

rede vermuthet[17]). Darum aber mussten sie nicht eben an der Durchsicht oder kritischen Prüfung Theil haben. Das Werk ist voller Fehler in der Syntax, oft in den Namen, noch öfter in den Jahrzahlen, und wiewol es 1648 zu Bologna, 1759 mit Anmerkungen und Berichtigungen von Bottari zu Rom, mit diesen und neuen Zusätzen zu Livorno und Florenz 1767 und in den folgenden Jahren, zuletzt aber mit Anmerkungen und Berichtigungen des P. della Valle zu Siena wieder erschien, so bleibt doch immer nicht nur eine Nachlese, sondern eine ganze Aernte von Namen- und Zeitberichtigungen übrig, wie deren mehrere auch von uns im Verlauf beigebracht werden sollen[18]).

Dies ist, wenn ich nicht irre, der häufigste und beinah beständige Vorwurf, den man diesem Werke machen kann.

17) Er stützt sich auch auf die Stelle Vasari's im Leben Frate's: „auch ist F. Gio. da Fiesole da abgezeichnet, dessen Leben wir beschrieben haben, welches unter den Seligen ist," welche, wie B. meint, auf niemand, als D. Silvano Razzi, den Verf. der *Vite de' Santi e Beati Toscani* gehen kann, unter welchen auch das Leben des sel. Giovanni ist. Dies würde aber wenig beweisen, oder gar nichts. Den offenbaren Beweis hingegen hat mir der K. Rentgeheimschreiber H. Louis de Poirot gegeben, nämlich die *vite de' SS e BB dell' ordine de' Frati Predicatori di Serafino Razzi, Domenicano*, welche 1577, als Vasari schon todt war, zu Florenz herauskamen. Da spricht er von den Kunstwerken in S. Domenico zu Bologna, und fügt hinzu: „von welchen besonders zu reden zu weitläufig wäre; wer aber wollte, könnte Alles finden in den Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister, welche grösstentheils von D. Silvestro Razzi, meinem Bruder, für den H. Cav. Giorgio Vasari den Aretiner, seinen sehr guten Freund, geschrieben sind." Demnach scheint Giorgio die von ihm gesammelten Denkwürdigkeiten diesem Mönche mitgetheilt, und von ihm mehrere Lebensbeschreibungen mit so schönen Einleitungen und Betrachtungen erhalten, sie aber hier und da durchgesehen und vermehrt zu haben, ja zuweilen in Eil, oder aus Unaufmerksamkeit Manches hinzugefügt, was nicht so recht in den Zusammenhang passte, oder auch anderswo wiederholt wird. Aus dieser Voraussetzung erklärt sich manche fremdartige Stelle und mancher Widerspruch in sonst trefflich geschriebenen Biographien. *L.*

18) Man bemerke, dass Bottari hauptsächlich schrieb, um die Veränderungen anzugeben, welche die von Vasari beschriebenen Werke in zweihundert Jahren erlitten hatten. Die Verbesserungen anlangend, so wird in der Vorrede betheuert, er habe sich wegen Zeitmangels, Kränklichkeit, Schreibereien, und noch mehr aus Unlust nicht damit befassen können. Dennoch verdanken wir ihm nicht wenige, viele auch Guglielmo, obgleich nicht bei jeder Schule gleich. Beide sind verdiente Schriftsteller; der eine führt mehr gedruckte Bücher an, der andere mehr aus Handschriften und ungedruckten Schriftstellern. *L.*

Die übrigen in mehrern Büchern sind meistens übertrieben, weil die Vf. bald Vasari's Schweigen, bald sein Urtheil über diesen oder jenen Künstler, ihren Landsmann, verdross. Nichts schmeichelt der Eitelkeit eines Schriftstellers, der über seine Vaterstadt schreibt, so sehr, als wenn er ihre oder seiner berühmten Mitbürger Ehre verteidigen kann. Wie er auch schreibe, alle Landsleute, und sie sind seine Welt, geben ihm Recht; auf jedem Kaffeehause, in jedem Buchladen, in jeder Gesellschaft, wohin er kommt, begrüssen sie ihn, als ihren öffentlichen Verteidiger. Es ist also gar nicht zu verwundern, wenn Mancher schreibt, als hätte er von seinem Vaterlande ein Kriegsbanner erhalten, kriegerischen Muth annimmt und leicht von einer gerechten Verteidigung zu einem ungerechten Angriff übergeht. So scheinen mir Einige gegen Vasari zu verfahren, nicht etwa höflich, sondern feindlich. Man hat ihm Stellen der ersten Ausgabe entgegengestellt, die er in der zweiten umgearbeitet; man hat ihm manches hässliche Bildnis zur Last gelegt, als trüge er die Schuld der Natur; die unschuldigsten Ausdrücke sind ihm verdreht und misdeutet worden; man hat darthun wollen, er habe, um seine Florentiner zu heben, alle übrige Italiener vernachlässigt, als wär' er nicht, um auch diese zu ehren, gereist, und hätte nicht, wiewol oft vergebens, sich um Nachrichten bemüht. Dennoch haben es die Geschichtschreiber aller Schulen mit ihm, wie die Ausleger Virgil's mit Servius, gemacht: alle lästern und benutzen ihn. Nimmt man das, was Vasari über die alten Maler der Venezianer, Bologneser, Lombarder Schule gesammelt hat, weg, wie mangelhaft bleibt ihre Geschichte? Aus allen diesen Gründen scheint mir also, man müsse ihm viel Dank wissen für das, was er gesagt, und ihm verzeihen, was er verschwieg.

Mögen doch seine Urtheile über einige Auswärtige minder gerecht scheinen, desshalb darf er nicht bösartig und neidisch gescholten werden, wie Lomazzo richtig bemerkt. Er betheuert, dass er Alles gethan, um Wahrheit oder was er dafür gehalten, zu sagen (*To. VII p.* 249), und man braucht ihn nur ohne Vorurtheil zu lesen, um diese seine Entschuldigung gelten zu lassen. Man sieht einen Mann, welcher schreibt, wie er denkt. Er sagt Gutes von seinen Freunden, wie von Bandinelli

und Zuccaro, seinen Feinden[19]), er ertheilt den Toscanern und Andern Lob und Tadel mit gleicher Hand. Findet er anderswo schwache Maler, so findet er sie in Florenz ebenfalls; erzählt er von dem Neide der Ausländischen, so verschweigt er den der Florentiner gewiss nicht, wie er denn im Leben Donatello's und seinem eigenen, noch mehr aber in dem des Pietro Perugino gar freimüthig darüber spricht. Seine minder günstigen Urtheile also über einige Meister gingen nicht von Zünftelei, sondern von ganz andern Grundsätzen aus. Es ist wahr, von einigen Künstlern hat er wenig gesehen; bei andern hat er sich auf minder genaue Berichte verlassen, und von vielen, die damals lebten, und wie es zu gehen pflegt, mehr getadelt, als gelobt wurden, konnte er nicht mit der Sicherheit schreiben, wie wir jetzt thun. Etwas muss man auch wol seiner Ueberhäufung zu gute halten, wesshalb er zuweilen schrieb, wie er malte, d. h. handwerksmässig, von der Faust weg. Dies beweisen die schon gerügten Wiederholungen ganz in der Nähe, und die einander widersprechenden Meinungen über einen und denselben Maler, wo an einer Stelle der gut genannt wird, der an einer andern kaum für vernünftig ausgegeben wird. Dies bemerken wir besonders bei Razzi, gegen den er Miswillen zeigt, den ihm aber der schlechte Charakter des Künstlers erregte, nicht Schulneid. Endlich liegt die Schuld dieser minder wahren, von ihm aber für wahr gehaltenen Urtheile an seinen Ansichten und seiner Zeit. Er nannte Buonarroti den grössten Maler unserer Vergangenheit (*B. VII. S.* 203.), zog ihn den Griechen vor (*S.* 117.) und setzte nach diesem Vorbilde das Höchste der Malerei in starke und kecke Zeichnung, als wären im Vergleich damit Lieblichkeit und Farbengebung nichts (*S.* 123.), Aus dieser Ansicht gehen, wie aus einer Wurzel, manche seiner Ansichten von Bassano, Tizian und selbst Raffael hervor, welche getadelt werden. Ist denn aber dies Böswilligkeit, und nicht vielmehr Schuld seines Bildungsganges? Begegnet nicht dasselbe allen Anhängern einer Schule, nicht blos der Malerei, sondern auch der

19) S. *Taja descr. del pal. Vaticano. p.* 11. Zuccaro verzieh Vasari nicht so leicht, dessen Werk er mit beissenden Noten begleitete, wie einer der drei Caracci. *Lett. pitt. To. IV. l.* 120. *L.*

Philosophie, dass jeder die seine allen übrigen vorzieht? Bemerkte dies nicht Petrarca an allen Menschen, wenn er sagte: „wie mag es kommen, dass seiner Weisheit jeder sich erfreut?“ Was also diesem Dichter und Philosophen eine Schwäche des menschlichen Geistes schien, verzeihe man dem Vasari, und sage bei manchen Stellen, die doch selten sind, was man von Tacitus sagte: seine Grundsätze verwerfe ich, seine Geschichte aber lobe ich. So dachte auch wol Lomazzo, der, wenn auch nicht ganz mit seinen Urtheilen zufrieden, doch Vasari nicht blos entschuldigte, sondern verteidigte[20]; und das mit Recht.

Er bleibt doch der Vater der Geschichte der Malerei, und hat uns die köstlichsten Nachrichten darüber aufbewahrt. In der bessern Zeit der Malerei gebildet, hat er gleichsam die Meisterschaft des goldenen Jahrhunderts verewigt. Wenn ich seine Lebensbeschreibungen lese, so glaube ich diejenigen selbst zu hören, von welchen er seine Ueberlieferungen und Vorschriften sammelte. So erzählten, sage ich bei mir selbst, Raffael und Andrea ihren Schülern; so sprach Buonarroti; so hatten Giorgio's Freunde von Vinci und Porta erfahren und ihm wieder erzählt. Mich ergetzen die Sachen und die Art, wie sie wiedergegeben werden, klar, einfach, natürlich, in Florentiner Kunstausdrücken, die keines Kunstrichters unwürdig wären. Finde ich endlich in ihm, dass ihn seine Bildung, oder auch, wenn man will, seine Eigenliebe überrascht hat, so scheint es mir nicht gerecht, darüber sein Gutes zu vergessen und sofort Lärm zu schlagen.

Noch muss ein Verdienst Vasari's um die Kunst erwähnt werden, nämlich die von ihm hauptsächlich in Florenz um 1561 gestiftete Zeichnenakademie. Es gab freilich seit dem 14. Jahrhundert schon eine Gesellschaft des heil. Lucas; aber sie war im Verfall, beinahe eingegangen; daher fasste F. Gio. Angiolo Montorsoli, der Servite, ein berühmter Bildhauer, den Gedanken, sie wieder zu beleben. Er theilte dem Giorgio seinen Vorsatz mit. Dieser förderte ihn dergestalt bei Cosimo I., dass die Gesellschaft bald wieder in's Leben

20) *Idea del tempio ecc. c. 4.*

trat, und eine Verbrüderung der Frömmigkeit, wie eine Kunstakademie ward. Der Fürst ward ihr Haupt, und in kleinern Angelegenheiten vertraten ihn damals D. Vincenzio Borghini, dann Cav. Gaddi, nachher Baccio Valori, und immer einer der gebildetsten Männer der Stadt; wie es denn bis auf heutigen Tag fortgehalten worden ist. Später ward diesem Künstlerverein zum Sitze das Capitel der Nunziata eingeräumt, das mit Bildwerken und Gemälden der besten Künstler jener Zeit verziert war, wie Valori sagt (*Lett. pitt. To. I. p.* 130.). Auch noch ein Ort ward ihnen zu ihren Versammlungen angewiesen, und nach und nach erfreute sich dieser Verein mehrerer freisinniger Vergünstigungen von den Fürsten. Seine Gesetze waren von den ersten Wiederbegründern entworfen worden, zu welchen Vasari selbst gehörte. Er schrieb auch darüber an Michelangelo (*Lett. pitt. To. III. p.* 51.) und versicherte, jeder in dieser Akademie habe von ihm gelernt, was er wisse; und in der That athmet auch diese ganze Gesetzsammlung seinen Styl. Dies war damals in Florenz Brauch; besser freilich wär' es gewesen, hätte jeder dem nachgeahmt, der ihm zu Sinne war. In der Wahl des Styls muss die Natur Führer, nicht Nachtreter seyn; der Styl ist wie ein Freund: jeder muss ihn nach seinem Herzen wählen. Die Florentiner haben zwar diesen Fehler mit Andern gemein, und man hat diessfalls bemerkt, dass Akademien der Kunst schädlich seien, weil man in ihnen nur darnach strebe, alle Geister auf denselben Weg zu leiten, und Italien sei darum reich an Zünftlern, arm an Malern[21]). Mir sind dergleichen Stiftungen im-

21) Der unendliche Streit über die Nützlichkeit oder Schädlichkeit von Kunstakademien ist wol nicht zu schlichten, weil dafür und dagegen immer nur hypothetisch geurtheilt werden kann. Wenn die Professoren alle ihre Schuldigkeit thun; wenn der Director ein einsichtsvoller und ganz vorurtheilsfreier Mann ist; wenn nur das eigentliche Lernbare, das Positive erläutert und gelehrt wird und nur die kostspieligen Hülfsmittel, z. B. Modelle, Abgüsse nach Statuen und anatomische Werke dargeboten werden, und wenn der Kunstschule sodann weit umfassende Kunstunternehmungen, wie Baue öffentlicher oder Prachtgebäude, zur Seite stehen, wo die jungen Künstler Gelegenheit haben, das in Ausübung zu bringen, was sie lerneten, und zu entwickeln, was jeder in sich trägt: so sind Akademien nützlich. Wenn aber die Professoren selbst Leute sind, welche nicht feste Zeichner, nicht gute Coloristen, sondern Manieristen sind, wenn sie daher anstatt gründlicher Kunstkenntniss den

mer sehr nützlich vorgekommen; nur müssten sie wie die der Caracci seyn, welche ich bei der Schule von Bologna beschreiben werde. Jetzt kehre ich zu der Florentiner zurück.

Vasari's Zeitgenossen waren Salviati und Jacopo del Conte, die auch mit Andrea del Sarto und Bronzino, Pontormo's Schüler gelebt hatten, aber, wie Giorgio, von ihrem Geiste getrieben wurden, Michelangelo nachzuahmen. Francesco de' Rossi, der vom Zunamen seiner Gönner de' Salviati genannt wurde, war Vasari's Mitschüler bei Andrea del Sarto und Baccio Bandinelli. Er war ein trefflicher Bildhauer, und pflegte diejenigen, welche sich auf Malerei legten, in der Zeichnung zu unterrichten; einer Kunst, der er zuweilen zum Zeitvertreib oblag, wie Verrocchio. Da sich nun Salviati zu Rom mit Giorgio sehr befreundet, ja beinah verbrüdert hatte, so trieb er auch dieselben Studien, und nahm im Wesentlichen seine Grundsätze an. Er wurde endlich ein schulgerechterer, grösserer und seelenvollerer Maler, und Vasari selbst preiset ihn

jungen Leuten eine Manier beibringen, durch welche der Mangel an Gründlichkeit sich versteckt, wenn junge Leute nur erzogen werden, um sie dem Tode des Ugolino zu weihen, und die Professoren die Gemüther der jungen Künstler, wie Prokrustes die Wanderer, misshandeln, so sind Akademien schädliche Anstalten. Ein unbedingtes Urtheil ist also nicht möglich. Da jedoch letztere Voraussetzungen leichter möglich sind, als erstere, weil Vollkommenheiten seltener angetroffen werden als Mängel, und der aus diesen entstehende Nachtheil weit grösser ist, als der Nutzen selbst guter Kunstakademien, indem auch ohne solche treffliche Künstler gebildet werden könnten und weit mehrere gebildet worden sind, als durch Akademien, so haben sich sehr viele Stimmen mit Grund gegen diese Art von Kunstanstalten erhoben. Zieht man die Kunstgeschichte zu Rathe, so sieht man wol, dass Akademien entstanden, als ein Mangel an grossen Meistern eintrat und zugleich an grossen Kunstunternehmungen, welche Gelegenheit zur Ausbildung gaben. Treten aber ausgezeichnete Künstler hervor und werden diese durch Ausführung grosser Kunstunternehmungen beschäftigt, so sammeln sich sogleich um diese wackre Schüler; jeder wählt sich seinen Meister nach seinen innern Anlagen und jeder bildet sich eigenthümlich und durch Thätigkeit aus, die Akademien treten aber dann zurück und nehmen die ihnen blos gebührende Stelle von Elementarunterrichtsanstalten ein; wie wir ebenfalls in unsern Tagen mit Freuden gewahr werden. Dann aber sind Akademien, wenn, wie in Berlin und München, der Staat durch sie das Erlernen erleichtert und dazu die Hülfsmittel herbeischafft, ausgezeichnete Künstler aber Gelegenheit haben, Schüler thätig zu bilden, achtbare Anstalten; nur müssen sie die ihrer Natur nach untergeordnete Stellung nicht überschreiten. *Q.*

als den besten Künstler seiner Zeit in Rom. Hier arbeitete er im Palast seiner Gönner, in dem der Farnesi, des Riccio, in der Canzlei, in S. Giovanni dem Enthaupteten und an andern Orten, und malte grosse Wandbilder, was er am liebsten that. Er war höchst erfindungsreich, in der Zusammenstellung mannichfaltig, in Bauwerken grossartig, und einer von den Wenigen, welche Schnelligkeit des Pinsels mit Tiefe der Zeichnung verbanden, worin er sehr erfahren war, wiewol zuweilen etwas breit. Die Schlacht und der Sieg des Furius Camillus im grossen Saal des alten Palastes, ein Werk voll Geist und Lebens, das hinsichtlich der Waffen, Kleidungen und ächt Römischen Brauchs von einem tüchtigen Alterthumskenner angeordnet scheint, ist sein bestes Bild unserer Vaterstadt. Auch in S. Croce ist eine Kreuzabnahme, ein Lieblingsgegenstand von ihm, der auch im Palast Panfili zu Rom, im *Corpus domini* zu Venedig und in Privatsammlungen vorkommt, wo auch seine heiligen Familien und seine Bildnisse nicht selten sind. Berühmt ist die Psyche, ein Achteck, bei Grimani, welches Vasari für das schönste Gemälde in Venedig erklärt. Dies Urtheil würde minder angefeindet worden seyn, wenn er gesagt hätte hinsichtlich der Zeichnung. Dass es aber in einer solchen Stadt eine Helena sei, wer wird ihm dies zugeben? Die Züge der Psyche haben gar nichts Besonderes, und das Bild kann, trotz seiner guten Anordnung, schönen Landschaft und schönen Tempelchens, sich doch mit keinem Tizian, oder Paolo messen, wo man, mit Dante zu reden, ein Lächeln des Weltalls zu sehen glaubt. Salviati zeichnete besser, als er malte; wesshalb er auch in Venedig kein Glück machte, nachher in Paris nicht sonderlich gefiel, und überall heut zu Tage weniger gesucht und noch weit weniger bezahlt wird, als Tizian und Paolo. In den Künsten des Vergnügens, wie Dichtkunst und Malerei, scheint die Welt eher mittelmässige Gelehrsamkeit, als mittelmässiges Vergnügen zu vertragen. Sehr wahr antwortete Salvator Rosa, als man ihn fragte, ob Colorit, oder Zeichnung vorzuziehen sei, er habe viele sehr wohlfeile Heilige des Tito an den Strassenecken gefunden, nie aber einen Bassano.

Salviati galt damals unter seinen Anhängern für den Ersten, und wenn er in Florenz nicht lange blieb und wenig

arbeitete, so war daran, nach Vasari, der Neid der Miswilligen, zum Theil aber auch sein stürmischer, unruhiger und verachtender Sinn schuld. Dennoch unterwies er Einige in der Malerei, welche dieser Schule angehören. Francesco del Prato, ein guter Goldschmied und trefflich in eingelegten Metallarbeiten, bekam schon in reiferem Alter Lust zu Salviati's Kunst und wurde sein Schüler. Da er in der Zeichnung gut war, so kam er bald so weit, dass er Zimmergemälde verfertigen konnte; wovon zwei, die Schlangenstrafe und der Limbus, sehr schön sind, nach Vasari. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass unter den kleinern Gemälden, die man jetzt dem Salviati beilegt, auch manches von diesem sei, der sich nur nicht nannte. Bernardo Buontalenti, ein seltener, vielseitiger Geist, lernte Miniatur bei Clovio, Malen bei Salviati, Vasari und Bronzino, so tüchtig, dass Franz I. seine Werke an den Kaiser und König von Spanien schickte. In der K. Gallerie ist sein Bildnis; andere Bilder von ihm lassen sich in Florenz nicht mit Sicherheit nachweisen, weil er sich mehr auf Baukunst und Hydrostatik legte. Der Spanier Ruviale, der Römer Domenico und Porta della Garfagnana gehören auch zu Salviati's Schule; und von letzterm werde ich bei Gelegenheit der Venezianer sprechen, unter welchen er lebte. In Lomazzo's Abhandlung wird auch der Florentiner Romolo dieser Schule beigesellt, nach Orlandi's Vermuthung, derselbe mit Romolo Cincinnato, einem Florentiner Maler, der Philipp II., König von Spanien, diente. Palomino erwähnt seiner mit grosser Ehre, nebst ihm zweier seiner Söhne und Schüler, Diego und Francesco, trefflicher Künstler, beliebt bei Franz I. und Urban VIII., der sie zu Rittern machte.

Jacopino del Conte, der im *Abbecedario pittorico* auch Jacopo del Conte genannt und zu zwei verschiedenen Malern gemacht wird, arbeitete wenig in Florenz, viel in Rom. Er malte alle Päpste und die vornehmsten Herren, die dort lebten, von Paul III. bis auf Clemens VIII., unter welchem er starb, ausgezeichnet gut. Dass er auch in der Composition tüchtig war, sieht man aus den Wandgemälden in S. Gio. dem Enthaupteten, und noch besser hier an dem Bilde auf Holz: die Kreuzabnahme, seinem besten Werke. Die Mit-

bewerbung der besten Landsleute trieb ihn an, sich auszuzeichnen; er ahmte Michelangelo nach, aber so leicht und gewandt, und mit so ganz anderer Farbengebung, dass er aus einer andern Schule scheint. Sein Schüler war Scipione Gaetano, von welchem im dritten Buche. Von Domenico Beceri, einem guten Schüler des Puligo, und andern minder bekannten spreche ich nicht.

Ein anderer Freund Vasari's, auch im Alter nicht sehr verschieden von ihm, war Angiolo Bronzino, der für einen der besten gehalten wird, weil er in Köpfen sehr angenehm und in der Composition sehr lieblich war. Er war auch Dichter. Seine Gedichte wurden mit denen von Berni gedruckt, und einige Briefe von ihm stehen in Bottari's Sammlung[22]. Wiewol er Schüler und Nachahmer Pontormo's ist, sieht man doch auch den Meister dieses Zeitraums in ihm wieder. Seine Wandgemälde im alten Palast, in einer Capelle, wo er den Mannafall und die Schlangenstrafe anschaulich und lebendig vorgetragen, werden sehr gelobt; obwol die Deckengemälde ihnen nicht entsprechen, welche in der Linienperspective getadelt werden. Für die Kirchen in Florenz hat er einige Bilder auf Holz gemalt, worunter einige schwache sind mit allzu weichlich und weibisch schönen Engeln. Dagegen sind auch wieder sehr schön die Frömmigkeit in S. Maria Nuova, und besonders der Limbus zu Santa Croce auf einem Altar, welcher den Freiherrn Riccasoli gehört. Dies ist ein Bild mehr für eine Akademie, als eine Kirche; aber der Maler war dem Michelangelo zu sehr ergeben, als dass er ihm nicht auch in diesem Fehler des Nackten hätte nachahmen sollen. Dies Gemälde ist sehr gut aufgefrischt[23]). In

22) *To. I. p.* 20. Er untersucht die damals sehr erörterte Frage über den Vorzug der Bildhauerkunst vor der Malerei, und entscheidet sich für letztere. Auch für die entgegengesetzte Meinung sind dort Briefe zu lesen. Buonarroti, den Varchi darüber befragte, mochte nicht entscheiden. S. 7. Nach Buonarroti's Tode begann der Streit von neuem in Prosa und Versen. Luca erklärte sich für die Malerei, Cellini für die Bildhauerkunst. S. *Annotazioni alle rime del Luca p.* 314. Nachgelesen zu werden verdient *Lomazzo tratt. l. II. p.* 158, wo er nach einer Handschrift Leonardo's, auf Bitten Lodovico Sforza's verfasst, die Malerei vorzieht. *L.*

23) Man hat dies Gemälde jetzt mit einem Vorhange bedeckt. In das Lob der Auffrischung kann ich nichte instimmen, denn das Co-

den Sammlungen Italiens sieht man mehrere in Mannichfaltigkeit und Geist löbliche Bildnisse von ihm; nur benimmt er ihnen nicht selten ihren Werth durch das bald bleifarbige, bald zu schneeige, mit einem schminkeähnlichen Roth wechselnde Fleisch; eine vorherrschende Farbe jedoch ist das grelle Gelb, und zu tadeln ist der Mangel an Rundung.

Die nun folgenden, meistens Florentiner, werden von Vasari in Buonarroti's Todtenfeier, in dem Berichte der Akademiker, welcher um 1567 geschrieben ist, und an andern Orten genannt. Ihre Werke sind hier und da in der Stadt zerstreut, mehrere im Kloster von S. Maria Novella. Wären jene Lünetten nicht mehreremale überarbeitet und geändert worden, so wäre dieser Ort, hinsichtlich dieses Zeitraums, das, was das Kloster der Olivetaner zu Bologna für die Zeit der Caracci, die unstreitig glücklicher für die Kunst, aber für die Wahrheit der Geschichte nicht anziehender sind. Besser erhalten, ja unberührt ist eine andere Sammlung, wovon ich in der Beschreibung der königl. Gallerie, beim X Cabinet, gesprochen habe. Sie befindet sich jetzt in einem andern Zimmer und besteht aus 34, von Mehrern aus jener Zeit an den Thürfeldern eines Schreibzimmers des Fürsten Franz gemalten Fabeln und Geschichten[24]). Vasari, dem diese Arbeit übertragen war, malte da die von Perseus befreite Andromeda; im Uebrigen liess er sich von den Akademikern helfen, welche auf diese Weise mit einander wetteiferten und sich dem Hofe bekannt machten. Die meisten unterzeichneten ihre Namen[25]), und wenn auch darin Fehler mit unterliefen, welche sie mit dem Jahrhundert gemein hatten, oder auch eigenthümliche, so beweisen sie doch, dass noch nicht alle Tüchtigkeit in der Malerei zu Florenz ausgestorben war. Indess rathe ich denen,

lorit ist offenbar dadurch verändert und durch den Verlust der Lasuren kalt geworden. Die Composition des Bildes mag schwierig und künstlich seyn, ist aber sehr verworren. *Q.*

24) Von diesem zu Lebzeiten Cosimo I. für ihn angelegten Zimmer s. *Baldinucci T.* X. *p.* 154. 182. *L.*

25) Wie Allori, Titi, Bati, Naldini, Cosci, Macchietti, Minga, Butteri, Sciorini, Sanfriano, Fei, Betti, Casini, Coppi, Cavalori, Vasari, Stradano, Poppi. *L.*

welche diese Sammlung etwa sehen[26]), sich zuvörderst eines Urtheils über das Verdienst dieser Künstler zu enthalten, bis sie andre Werke derselben in ihrer Heimat, oder auch in Rom gesehen, wo einige derselben in den auserlesensten Sammlungen Platz finden. Unterdessen werden sie in mehrere Schulen getheilt; und die erste ist die des Angiolo.

Alessandro Allori, Enkel und Schüler des Bronzino, dessen Zunamen er bisweilen in den Bildunterschriften annimmt, wird für geringer, als sein Oheim, gehalten. Ganz auf Anatomie gerichtet, wovon er schöne Beispiele in der Tribune der Servitenkirche gegeben, auch eine eigene Abhandlung für Maler geschrieben, betrieb er die übrigen Studien nicht hinlänglich. Doch sind in Rom auch sehr schöne Staffeleigemälde von ihm; und im königl. Museum ist Isaaks Opfer fast in niederländischem Geschmack gemalt. Was er im Ausdruck vermochte, zeigt seine Ehebrecherin in der Kirche z. heil. Geist. In Bildnissen war er gewandt, wiewol er sie zuweilen misbräuchlich in neuer Tracht in Scenen aus der alten Zeit anbrachte; ein in diesem Zeitraum nicht seltener Fehler! Im Ganzen scheint er für jeden Theil der Malerei gleiche Anlage gehabt, sie aber ungleich angewendet und entwickelt zu haben. Er malte viel für Fremde und war von Fürsten geachtet, welche ihm von Andrea, Franciabigio und Pontormo zu Poggio in Cajano angefangene und mehr oder weniger vollendete Bilder zur Vollendung übertrugen. Auch malte er einige von eigener Erfindung daneben, wie die Hesperidengärten, das Gastmal des Syphax und Titus Flamminius, der das Bündnis der Aetolier und Achäer misräth, Cäsar und Cicero; Scenen, welche ähnliche Thaten Cosimo's und Lorenzo's de' Medici versinnbilden sollten. So dachte man in der guten Zeit und die unter den grossen Alten vorgestellten Neuern wurden verdeckter, aber mehr gepriesen. Gio Bizzelli, Alessandro's Schüler, malte

26) Sie kam nachher in den grossen Corridor der Gallerie, wo die Folge Toscanischer Maler von Wiederauflebung der Malerei bis zu den neuesten Zeiten aufgestellt ist; alles geschichtlich beurkundete Bilder! Die trefflichsten sind im Cabinet. Diese gleich unterhaltende, wie lehrreiche Anordnung traf Tommaso Puccini, ein Pistojeser Patrizier, Director der Gallerie, ein geist- und kenntnissreicher Mann. *L.*

in S. Gio. dem Enthaupteten zu Rom und einigen Florentiner Kirchen, galt aber für mittelmässig. Cristofano, Alessandro's Sohn, bildete sich trefflich aus, gehört aber in eine andere Zeit.

Santi Titi aus Città S. Sepolcro, Bronzino's und Cellini's Schüler, studirte viel zu Rom, und bildete sich einen durchaus verständigen und anmuthigen Styl. Sein Schönes ist nicht gar ideal; aber in seinen Gesichtern ist eine gewisse Fülle, etwas so Frisches und Gesundes, dass er keinem Naturalisten nachsteht. In der Zeichnung, seiner Stärke, ward er von Salvator Rosa empfohlen und als Muster aufgestellt, Im Ausdrucke hat er in andern Schulen wenige seines Gleichen, in seiner Niemand. Auch verzierte er gut; und weil er Baukunst mit Glück trieb, so gewinnen seine Compositionen durch die Prospecte an Würde und Lieblichkeit. Er wird für den besten Maler dieses Zeitraums gehalten, und gehört ihm mehr der Zeit, als dem Style nach, an, sein Colorit ausgenommen, welches gewöhnlich matt und flach ist. Sein Kunstrichter und Verteidiger, Borghini, bemerkt, dass ihm, wenn er wollte, auch dies nicht fehlte; und gewollt scheint er es zu haben in dem Gastmal zu Emaus zu S. Croce in Florenz, in der Auferstehung Lazari im Dom zu Volterra, in einem Bilde zu Città S. Castello, wo er die Gläubigen darstellt, welche den heil. Geist durch die Hände der Apostel empfangen; ein Bild, das man nach den drei Raffael'schen, welche diese Stadt schmücken, noch immer mit Vergnügen sieht.

Unter seinen Zöglingen, deren er in der Zeichnung viele hatte, zählt man seinen Sohn, Tiberio; er legte sich aber mehr auf kleine Miniaturbilder, worin er sehr verdienstlich ist. In die Sammlung des Card. Leopoldo, welche jetzt ein Zimmer im königl. Museum bildet, wurden sie gern aufgenommen. Erwähnt zu werden verdienen auch zwei Florentiner, Agostino Ciampelli, der unter Clemens VIII. in Rom lebte, und Ludovico Buti, der im Vaterlande blieb. Sie sind gleichsam Zwillinge; minder tief, erfindsam und in der Zusammenstellung gewandt, als Titi, aber geschickt in der Wahl schöner Gegenstände, gute Zeichner, heitere Coloristen, gegen die Gewohnheit der Florentiner Schule; nur haben sie zuweilen etwas Rohes und Hartes, und misbrauchen das Roth,

ohne es gehörig zu vertreiben. Vom Erstern ist in Rom die Sacristei und die Capelle des heil. Andreas in der Jesuskirche mit Wandgemälden verziert; zu S. Prassede eines seiner besten Oelbilder, der Gekreuzigte. Classisch ist zu S. Stefano di Pescia seine Heimsuchung nebst zwei Seitenbildern, welchen Tiarini's Nähe wenig Eintrag thut. Den Zweiten lernt man auf der k. Gallerie zu Florenz kennen, wo das figurenreiche Bild des Wunders der vervielfältigten Brote sich befindet. Baccio Ciarpi, aus derselben Schule, ist als Berrettini's Meister berühmt und wegen seines Fleisses und seiner Correctheit zu loben. Er verdiente es, in der Concezione zu Rom zu malen, welche man eine reiche Gallerie nennen kann, wo die tüchtigsten Maler jener Zeit arbeiteten. Von einem Andrea Boscoli, ebenfalls seinem Schüler und Nachahmer, ist das Bildnis im k. Mus. zu Florenz, und in der Stadt nicht wenig Staffeleigemälde. Er reiste ausser dem Kirchenstaate umher und hinterliess an mehrern Orten Gemälde, in S. Ginesio, Fabriano und andern Orten Piceno's. Sein grösstes Werk, das ich gesehen, ist sein Johannes der Täufer als predigend, bei den Theresianern zu Rimini; ein grosses Bild, das Baldinucci, der Nachrichten über ihn gesammelt hat, nicht kannte! Costantino de' Servi wird von Baldinucci muthmasslich zu Titi's Schülern gezählt; unter seinen Nachahmern, versichert man, sei er anfangs gewesen [27], nach Deutschland gegangen, und habe dort in Purbus Style sich gebildet. Er scheint, Bildnisse ausgenommen, nicht viel gemalt und auch darin mehr Verdienst, als Uebung gehabt zu haben. Seine meiste Berühmtheit erlangte er durch Baukunst und Arbeiten in harten Stein, welchen er vorstand, wie wir anderswo beibringen werden. Soviel von Santi's Schule! Doch bemerke man, dass sein Beispiel mehrere Jünglinge anzog und bestimmte, die Michelangelo'sche Strenge mit mehr Anmuth in den Umrissen und Wahl der Köpfe zu verbinden.

27) Es gab vier Künstler dieses Namens. Peter P. der ältere, geb. zu Gouda 1463. Peter P. d. j., der 1583, 70 Jahr alt, zu Brügge starb; Fr. P. d. ält., angebl. Schüler des Franz Floris; Fr. P. d. j., der berühmte Portraitmaler, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts lange in Paris lebte. Ich sah von ihm Portraits kräftigen Colorits, nur etwas braun von Farbe. *Q.*

Der dritte von Angiolo's besten Schülern ist mir Batista Naldini, der von Pontormo, dann von Bronzino unterwiesen und auch in Rom einheimisch geworden, endlich von Vasari zum Mitarbeiter am alten Palast gewählt, an 14 Jahre bei ihm blieb. Dieser lobte Naldini gleich anfangs ehrenvoll, und nannte ihn einen erfahrenen, kühnen, fertigen und mühelosen Maler. Dasselbe Zeugnis gab ihm Baglione in Rom, besonders wegen der Capelle Johannes des Täufers in Trinità de' Monti, wo mehrere Scenen aus dem Leben dieses Heiligen sind. Daheim lieferte er mehrere Arbeiten, wovon Borghini einige, wie die Kreuzabnahme und die Reinigung zu S. Maria Novella, wegen Zeichnung, Farbe, Anordnung, Perspective und Gebäuden lobt. Seine Fehler sind in mehrern Bildern etwas geschwollene Kniee, wenig geöffnete und wilde Augen, wodurch er sich vor vielen auszeichnet. Auch das Colorit und die schillernden Farben, die er mehr als Andre seiner Zeit liebt, machen ihn kenntlich.

Er lehrte nach der damaligen Art, liess seine Schüler die Gypsabdrücke Michelangelo's zeichnen, und seine eigenen Bilder, wenn sie fertig waren, copiren; denn währender Arbeit waren sie wie die Bienen, liessen sich von Niemanden sehen und stachen gern, wer ihnen zusehen wollte; wovon Baldinucci mehrere Beispiele anführt. Darum leiden Naldini's Schüler an Strenge, wie die Meisten jener Zeit, und haben wenig von seinem kühnen Pinsel und seinem geschmackvollen Colorit, sind aber dessungeachtet werth gekannt zu werden. Gio. Balducci, vom Zunamen seines mütterlichen Oheims auch Cosci genannt, half ihm mehrere Jahre. Sein Speisesaal im Dom, die Erfindung des Kreuzes in der Crocetta, mehrere Bilder im Dominicanerkloster zu Florenz, andere zu S. Prassede in Rom verrathen einen edlern Geist, als den seines Meisters. Diesem gemäss überflog er zuweilen das Ziel, und schien in manchen Gebärden etwas gekünstelt. Er wohnte und starb zu Neapel, dessen Geschichtschreiber ihn loben, wie er es verdient. Cosimo Gamberucci scheint ein ganz anderes Ziel gehabt zu haben. Hat man Mehreres von seinen Arbeiten gesehen, so möchte man von ihm, wie von jenem Alten, sagen: er hat den Huldgöttinnen nicht geopfert. Die Zeit mag ihn wol gebessert haben; denn er hat schöne und des

nächstfolgenden Zeitraums würdige Werke hinterlassen. Von seiner Hand war zu S. Pier Maggiore der Apostelfürst, der den Lahmen heilt; ein fast Caracci'sches Bild! Ein gutes Gemälde von ihm haben auch die Serviten im Fremdenzimmer, und in der Stadt findet man heilige Familien und sehr schöne Zimmergemälde. Mehr Zeit noch, sich im neuen Geschmack zu bilden, hatte der Ritter Francesco Currado, der 91 Jahre lang immer malte und lehrte. S. Giovannino hat eines seiner besten Gemälde, den heil. Xaverius, zum Altarbilde. In kleinen Figuren war er sehr brav, wie seine Magdalenen, besonders das Martyrthum der heil. Thecla in der k. Gallerie, Werke aus seiner besten Zeit, beweisen. Zu derselben Schule werden auch Valerio Marucelli und Cosimo Daddi gezählt, Künstler von einigem Verdienst; der zweite merkwürdig wegen seines grossen Schülers, des Volterrano, in dessen Vaterstadt er sich verheirathet hatte, und wo noch zwei Bilder von ihm sind.

Zwei andere Schüler Bronzino's und Gehülfen Vasari's, theils in der vorbenannten Sammlung, theils bei Festarbeiten waren Gio. Maria Butteri, der in der Zeichnung bald Vasari, bald seinem Meister, bald Titi folgte, aber eben auch stets ein harter Colorist war; und Lorenzo della Sciorina, dem man, ausser in der Zeichnung, nicht viel Lob ertheilt. Beide werden mit Ehren unter den Akademikern erwähnt, nebst einem Stefano Pieri, welcher Vasari an der Kuppel der Hauptkirche half. Von ihm zeigt man bei Pitti Isaaks Opfer, das Beste, was er in Rom gemacht, was aber Baglione Alles als hart und trocken tadelt. Zu ihnen gesellt man Cristofano dell' Altissimo, der ein talentreicher Bildnismaler war. Giovio hatte die berühmte Sammlung grosser Männer angelegt, die noch zu Como befindlich, wiewol an zwei Häuser der Grafen Conti vertheilt ist; die eine enthält Bildnisse von Gelehrten, die andere von Kriegern. Aus diesem sogenannten Museum des Prälaten wurde die Sammlung fortgepflanzt, welche noch in Mondragone befindlich ist, und die andere in der Florentiner Gallerie, die das Werk Cristofano's war, den Cosimo I. desshalb nach Como sendete. Dort copirte er die Köpfe der berühmten Männer, um das Uebrige nicht sehr bekümmert; daher auch die Giovaner Folge

von vielen und sehr verschiedenen Stylen ist, die Mediceische nur in einem, doch den Urbildern sehr treuen.

Meister für Andere in diesem Zeitraume war Michele di Ridolfo, und aus seinem Arbeitszimmer ging Girolamo Macchietti, oder del Crocifissajo, hervor, Vasari's sechsjähriger Gehülfe, der nachher seine Kunst, worin er schon reif war, noch zwei Jahre in Rom studirte. Dies verdient Nachahmung, da diese Schule mehr zum Auge, als zum Ohre spricht, und wer mehr sieht, auch mehr lernt. Nach Florenz zurückgekehrt, arbeitete er dort fleissig und mit Liebe nicht viele, aber geschätzte Bilder, unter welchen eine Erscheinung für die Capelle der Marchesi della Stufa zu S. Lorenzo, und zu S. Maria Novella ein Martyrthum des h. Lorenzo ist, welches Lomazzo sehr rühmt. Auch Borghini's Kritik, nachdem er Schönheit, Ausdruck und alles Uebrige gelobt, findet kaum etwas auszusetzen. Und gewiss gehört es zu den damals beachtetsten. Macchietti war auch in Spanien, und arbeitete viel in Neapel und Benevento, wo er besser, als an andern Orten, gemalt haben soll. Im *Dizionario storico de' professori delle belle arti di Urbino* (*Colucci T. XXXI.*) finde ich, dass Macchetti einige Schlachten im Saale der Albani in S. Giovanni gemalt; nicht aber, warum er unter den in der Stadt oder dem Staate von Urbino geborenen Künstlern eine Stelle findet.

Mit Macchieti zugleich erwähnt Vasari Andrea del Minga, als noch Jüngling; und gleichwol nennen ihn Orlandi und Bottari Michelangelo's Mitschüler. Er war einer von Ridolfo's letzten Schülern, als Michele mehr, als jener, wirkte; daher er wol mehr dem Zweiten, als dem Ersten angehört. Er war nicht der beste, wenn er für sich arbeitete. Im Gebet im Garten, welches Bild in S. Croce ist, wetteifert er mit jedem Gleichzeitigen; doch sollen ihm bei diesem Gemälde drei Freunde geholfen haben. Zu Michele gehört, obwol zu jung gestorben, ihm Ehre zu machen, Francesco Traballesi, dessen Baglione gedenkt, weil er in der Griechenkirche zu Rom Mehreres auf Kalk gemalt. Von seinem Bruder Bartolommeo ist die Fabel der Danae in der Sammlung, die wir hier von Zeit zu Zeit nennen.

Um diese Zeit lebte Bernardino Barbacelli, Poccetti zubenannt, der von Vasari zu Michele's Schule überging und im Verzeichniss der Akademiker steht, weil er damals als Grottesken- und Giebelmaler, woher er auch seinen Zunamen hat, sich noch nicht zu dem grossen Künstler gebildet hatte, der er in Rom ward, wo er Raffael und die übrigen besten Meister studirte. Er kehrte hierauf in seine Vaterstadt zurück, nicht nur als lieblicher und anmuthiger Figurenmaler, sondern auch als reicher und zierlicher Erfinder; daher er seine Bilder mannichfaltig mit schönen Landschaften, Küsten, Früchten, Blumen ausschmücken konnte, seiner Trachten und Teppiche nicht zu gedenken, die er bewundernswürdig malte. Fast in jedem Winkel von Florenz sind viele Wandgemälde von ihm, sehr wenig auf Holz oder Leinwand; und in dieser Kunst steht er vielen Italienern nicht nach. Pietro da Cortona pflegte sich zu wundern, dass er zu seiner Zeit weniger, als er verdiente, geschätzt worden; und Mengs kam nie nach Florenz, ohne ihn wieder zu studiren, und jedes, auch das vergessenste, Wandgemälde, aufzusuchen. Oft arbeitete er handwerksmässig, wie manche Dichter, welche voller Begeisterung und schöner Bilder, ohne lange Anstalten viele feile Verse sprechen; immer jedoch bewundernswerth, leicht, gewandt, entschlossen und sicher, ohne einen Strich zu fehlen; wesshalb er von Manchen der Paulus seiner Schule genannt wurde. Oft überdachte und bereitete er seine Arbeit auch vor, und pünctelte die Umrisse, wie in Miniatur. Wer wissen will, was dieser Künstler leistete, sehe das Wunder des wieder auflebenden Ertrunkenen im Kloster der Nunziata, welches einige Kenner unter die besten Bilder der Stadt zählen. Seine Wandbilder findet man fast allenthalben in Toscana, und in Pistoja besonders werden seine Lünetten im Servitenkloster gelobt.

Maso Manzuoli, oder di S. Friano, Schüler des Pierfrancesco di Jacopo und des Portelli, wird von Vasari dem Naldini und Allori gleichgestellt. Dies kann keinen befremden, der seine Heimsuchung gesehen, welche viele Jahre in S. Pier Maggiore war, dann nach Rom und endlich in die Vaticanische Bildersammlung kam. Er malte sie ungefähr im dreissigsten Jahre, und sie ist nach dem Urtheile

des Geschichtschreibers lieblich und anmuthig in den Figuren, Gewändern, Häusern und allem Uebrigen. Dies ist sein bestes, ja das beste Florentiner Werk jener Zeit. In andern Bildern zu S. Trinità, auf der Gallerie und sonstwo ist er etwas trocken, und gleicht, so zu sagen, manchen Schriftstellern, an welchen die Grammatik nichts zu tadeln, aber die Beredsamkeit auch nichts zu loben hat. Sein Gefährte und zum Theil Schüler ist Alessandro Fei, oder del Barbiere, der erst bei Ghirlandajo und Piero Francia gelernt, welcher Privatsachen malte Fei war fruchtbaren und freien Geistes, in grossen Wandbildern, die er mit schönen Bauwerken und Grottesken zierte, trefflich. Er sah mehr auf Zeichnung und Ausdruck, als Colorit; eine Ausnahme davon machen einige Bilder, die man für seine letzten nach Cigoli's Verbesserung ausgeführten hält. Seine Geiselung in S. Croce wird von Borghini, wie wenig andere, gepriesen. Baldinucci bewunderte insbesondere seine kleinen Bilder, wie unter den Bildchen des Schreibzimmers der Daniel beim Gastmal des Baldassare und der in der Goldschmiedswerkstatt ist.

Unter die Lehrmeister dieses Zeitraums ist auch Federigo Zuccaro zu zählen, der, als er die Kuppel des Doms malte, wo Vasari, als er starb, nur wenig Figuren gemalt hatte, Bartolommeo Carducci in der Malerei unterrichtete, Bau- und Bildhauerkunst bei Amannati und Stuccatur zu Rom bei mehrern Meistern lernte. Durch diese Geschicklichkeit zeichnete er sich am Hofe des Königs von Spanien aus, wohin ihn Zuccaro brachte, und er sich mit seinem jüngern Bruder und Schüler Vincenzio ansiedelte. Letzter erbte seines Bruders Ruhm; beide wurden von Palomino unter die guten Maler Spaniens gezählt. Hier muss man beide kennen lernen, besonders den zweiten, der kurze Zeit in Florenz lebte, und in Diensten Philipps III. und IV. mehr, als einer seiner Vorgänger, oder Nachfolger, malte. Er liess Spanisch ein Gespräch *de las excelencias de la pintura* drucken, woraus Baldinucci in seinen Nachrichten über diesen Künstler einige Bruchstücke mitgetheilt hat.

Von einigen, welche Vasari unter seine Gehülfen bei der Ausmalung des Palastes, oder bei der Vermählung des Prinzen Francesco, beim Begräbnis Buonarroti's oder endlich in

dem Schreibzimmer zählt, ist uns der Meister unbekannt, ist auch nicht viel daran gelegen. So von Domenico Benci, Tommaso del Verrocchio (*T. III. p.* 873.), Federigo di Lamberto, einem Niederländer del Padovano, genannt, welchen er kurz vorher als neuen Bürger von Florenz genannt hatte und als bedeutende Zier der Akademie. Daselbst ungenannt, aber unterzeichnet unter den Bildern des Schreibzimmers, sind Niccolò Betti, der eine Scene aus Cäsar's Leben dort malte; Vittor Casini, von welchem Vulcan's Schmiede; Mirabello Cavalori, von dem die opfernde Lavinia und die Wollarbeit; Jacopo Coppi, der die Familie des Darius und die Erfindung des Schiesspulvers malte. Ich vermuthe, diese so im Allgemeinen von Vasari mehr als einmal angezogenen waren Schüler Michele's. Vielleicht ist auch Cavalori nicht von dem anderswo angeführten Salincorno verschieden; und Coppi hält man für den Jacopo di Meglio, der bei S. Croce von Borghini arg mitgenommen wird; freilich wol mit Recht; denn sein dortiges *Ecce homo* hat alle Fehler jener Zeit. Coppi kann in den obenangeführten Bildern nicht so getadelt werden; und in S. Salvatore zu Bologna hat er in der Kreuzigung des Erlösers ein Bild geliefert, welches unter die besten der Stadt vor den Zeiten der Caracci und noch immer zu den figurenreichsten und gedachtesten gehört. In der Farbe berührt er Vasari; in der eigenthümlichen Erfindung, der Mannichfaltigkeit der Figuren und dem durchgängigen Fleiss kenne ich kein Gemälde Vasari's, welches dies überträfe. Sein Name steht darauf mit der Jahrzahl 1579. Zwei Wangemälde von ihm werden in der *Guida di Roma* angeführt, wovon eins in der Tribuna des gefesselten Petrus ist.

In denselben Zeitraum setze ich Piero di Ridolfo, von welchem ich in der Karthause zu Florenz die Himmelfahrt, ein grosses Gemälde mit dem Jahr 1612, finde; ich vermuthe, er hat seinen Namen von dem letzten der Ghirlandai, dem er ja in seinen frühern Jahren gedient haben kann. Wem viele Namen Freude machen, kann sie bei Haufen in einem Briefe Borghini's an den Prinzen D. Francesco (*Lett. pitt. To. I. p.* 90.) finden, wo er ihm den Entwurf zu seiner Vermählungsfeier vorlegt und die dabei anzustellenden Maler an-

giebt. Mir wären schon die genannten zu viel, wenn ich nicht Vasari, wo ich nur vermag, erläutern wollte.

Wenden wir uns nun von Florenz in das übrige Toscana, so finden wir an mehrern Orten andere Genossen Giorgio's, die ihm vielleicht mehr in der Malerei halfen, als Handlanger beim Bauen waren. Stefano Veltroni di Monte San Savino war sein Vetter, ein langsamer, aber der Kunst sehr ergebener Mann. Er arbeitete mit ihm zu Rom im Weinberge Papsts Julius; ja er leitete dort die Grottesken; auch begleitete er ihn nach Neapel, Bologna, Florenz. Orazio Porta di S. Savino und Alessandro Fortori di Arezzo sind, meines Wissens, nicht aus Toscana gekommen und scheinen meistens in der Vaterstadt und den Umgebungen gearbeitet zu haben. Bastian Flori und Fra Salvatore Foschi, Aretiner, brauchte er nebst Bagnacavallo in der Canzlei zu Rom, wie die Spanier Ruviale und Bizzerra. Andrea von Arezzo, ein Schüler Daniello's, lebte später, und wenigstens bis 1615 [28]).

Città di S. Sepolcro war damals eine Pflanzschule von Malern, die alle, oder grossentheils, von Raffaelino gebildet waren; daher auch Vasari ausser ihm mehrere seiner Schüler zu Gehülfen berief. Vorzüglich brauchte er Cristoforo Gherardi, mit dem Zunamen Doceno, dessen Leben er beschrieben. Dieser war überall, so zu sagen, seine rechte Hand. Er führte seine Zeichnungen mit einer Freiheit aus, welche ihm sein eigener gewandter, reicher und für Verzierungen angeborener Sinn eingab. Ferner verstand er die Frescofarben so zu behandeln, dass ihm Vasari den Vorzug vor sich selbst giebt; doch ist er, wie die Grottesken im Hause Vitelli zeigen, die alle von seiner Hand sind, in den Tinten nicht kräftiger. Für ganz sein Werk hält man die Heimsuchung zu S. Domenico in Città di Castello, ein Oelbild; wiewol Vasari es nicht besonders anführt. Auch das Bild in Maria del Popolo in Perugia ist von ihm; aber nur das Obere ist so artig und anmuthig, als das Untere, von Lattanzio di Marco, stark und derb ist. Doceno starb 1552 in seiner

28) Baglione im Leben des P. Biagio Botti. *L.*

Vaterstadt und Cosimo I. ehrte sein Grabmal mit einem Marmorbrustbild und einer Aufschrift, worin er *pingendi arte praestantissimus* heisst, und Vasari, der seine Arbeit im alten Palast genehmigt hatte, wird *hujus artis facile princeps* genannt. Sie ist im Namen der Toscaner Maler (*pictores hetrusci*) geschrieben, und dient nur, den Zustand jener Schule und Cosimo's Geschmack kennen zu lernen. Demnach ist es kein Wunder, wenn dieser Fürst sich nicht von Tizian malen liess, den er neben seinem Vasari für gar wenig achten musste. Es ist sehr wahr, dass Tugenden nicht forterben, oder, wie der Dichter sagt, selten wieder an den Zweigen sprossen. Leo X. beschützte die Kunst und war Kenner; Cosimo beschützte sie, und war es nicht.

S. Sepolcro zählte damals drei Cungi, oder Congi, wie Andere schreiben: Gio. Batista, Vasari's Gesell, wenigstens sieben Jahre; Lionardo, der im Leben Perino's als trefflicher Zeichner, und im Leben Zuccaro's nebst Durante del Nero, auch einem Vorstädter, als Maler des päpstlichen Palastes um 1560 angegeben wird; und Francesco, von welchem mir Annibal Lancisi an Ort und Stelle Nachricht gegeben. Genauere fand ich später bei Giachi, der ein Bild des heil. Sebastian in der Hauptkirche zu Volterra von ihm anführt, nebst der 1587 ausgestellten Quittung über die Zahlung, worin er Francesco di Leonardo Cugini da Borgo heisst. Ihren in Rom nicht so leicht zu erkennenden Styl lernt man in der Vaterstadt kennen, in S. Rocco, bei den Mönchen und sonst. Sie componirten sehr einfach; gewöhnlich nahmen sie ihre Gedanken aus der Wirklichkeit; ihr Colorit ist leidlich gut. In ähnlichem, aber heiterern Geschmack arbeitete Raffael Scaminossi, ein Schüler Raffaellino's. Von Gio. Paolo del Borgo weiss ich nichts, als dass er Vasari um 1545 bei der höchst eiligen Arbeit in der Canzlei half. Er kann nicht der Gio. de' Vecchj seyn, der soviel in Rom malte, wie man bei Baglione lieset, und besser, als anderswo, in Caprarola, wo er mit Taddeo Zuccaro, und in S. Lorenzo in Damaso in den Martyrbildern wetteiferte. Er scheint später gekommen zu seyn; spät kamen auch die drei Alberti hin, eine zahlreiche Malerfamilie aus S. Sepolcro. Zu Rom studirten sie sich in

den leichten Geschmack der Maler zu Zeiten Gregor's XIII. ein. Auch liessen sie sich da nieder, und starben dort, nachdem sie viel, besonders Wandgemälde geliefert, und auch daheim ein Andenken hinterlassen.

Von Durante ist im Dom eine Geburt Christi, die er besser in der Vallicella zu Rom ausführte. Dies ist vielleicht sein bestes Werk; in andern ist er oft matt in Zeichnung und Farbe, überhaupt mehr mühselig, als geistreich. Cherubino, angeblich Sohn Michele's, Gehülfe Daniel's di Volterra[29]), war ein berühmter Kupferstecher, was ihm in der Zeichnung viel half. Wiewol er sich spät auf die Malerei legte, hatte er damals doch einen Namen. Er war schlank und frei in den Verhältnissen, geistreich, angenehm in den Engelglorien, selbständig, ein durchaus gewandter und freier Pinsel. Diesen Charakter hat eine Dreieinigkeit mit einigen Heiligen in der Hauptkirche von Borgo, wo auch ein sehr gut gedachter Giebel eines Palastes von ihm ist, mit Waffen, Genien und seltsamen Verzierungen. In Rom malte er auf Goldgrund die Decke in einer Capelle der Minerva mit allerlei Zieraten und Figuren; gewöhnlicher aber half er da seinem jüngern Bruder Giovanni. Dies ist ein Name, der in der Perspective Epoche macht, nicht nur wegen mehrerer Gemälde in vornehmen Häusern von S. Sepolcro und andern Städten, sondern auch der Wandgemälde zu Rom in dieser Gattung. Er ward in der Sacristei des S. Gio. Laterano bewundert, die er mit mancherlei Vertiefungen malte, wodurch sie sich einigermassen hob; und mehr noch in dem grossen Clementischen Saale, dem grössten perspectivischen Werke, das man bis dahin noch gesehen hatte. Baglione rühmt die Scenen aus Clemens Leben und die übrigen Figuren, und bemerkt, dass sie sich ausnehmend verkürzen, und die des Cherubini übertreffen, der in der Perspective nicht soviel leistete. Baglione nennt auch einen Francesco, Durante's Sohn, der zu Rom starb. Ich weiss nicht, ob es der Pierfrancesco ist, von welchem man in S. Bartolommeo di Borgo eine

29) Vasari nennt ihn Michele den Florentiner, und Maler des oben erwähnten Kindermords. Orlandi macht ihn zum Vater Cherubino's; auch Bottari ist derselben Meinung. Ich folge Baglione, der zu Cherubino's Zeiten lebte, und ihn zum Sohne eines sehr guten Holzschneiders, Alberto Alberti, macht. *L.*

Himmelfahrt zeigt, und zu S. Giovanni und anderswo etliche schwache Gemälde. Auch habe ich Donato, Girolamo, Cosimo, Alessandro Alberti nennen hören, weiss aber weiter nichts von ihnen.

Die Pratenser erheben ihren Domenico Giuntalocchio, einen Schüler Soggi's, in dessen Leben Vasari uns Domenico mehr als Kriegsbaumeister, denn als Maler kennen lehrt. Er beschreibt ihn als einen Bildnismaler, der sehr gut traf, aber einen so langsam arbeitenden Wandmaler, dass er die Aretiner, unter welchen er sich einige Zeit aufhielt, ganz sich entfremdete. Ein Gemälde von ihm, das auf unsere Zeit gekommen wäre, kann ich mit Sicherheit nicht nachweisen; doch wird er stets im Herzen seiner Mitbürger leben, welchen er statt Bilder ein Capital von 10,000 Scudi hinterliess, um mit den Zinsen junge Maler zu erziehen.

Nach Volterra zog sich nach Daniello's Tode sein Neffe und Schüler zurück, Gio. Paolo Rossetti, und lieferte in dieser seiner Vaterstadt, nach Vasari's Zeugnis, sehr löbliche Werke. Darunter kann man rechnen die Kreuzabnahme in der Kirche des heil. Dalmatius. Unfern der Stadt ist ein Ort, von welchem Niccolò delle Pomarance, aus dem Hause Circignani, der sich übrigens Volterraner unterschrieb, den Namen führt. Vasari beschreibt ihn als einen geschickten jungen Mann, ohne seinen Meister zu nennen. Dieser scheint aber Titi gewesen zu seyn, bei welchem er in dem grossen Saale zu Belvedere arbeitete. Er ward in Rom alt, wo es an gut ausgeführten und wohlfeilen Arbeiten von ihm nicht fehlt. In einigen, wie in der Kuppel der heil. Prudenziana erweiset er sich .tüchtiger, als die meisten seiner Zeit. Sein Landsmann war der Ritter Roncalli, und von Beiden sind Bilder in Pomarance. So auch von Antonio Circignani, des Erstern Sohne, einem ebenfalls tüchtigen, wiewol minder bekannten Manne. Von diesen Dreien wird wieder im dritten Buche gesprochen werden.

Zwei Schüler Ricciarelli's hatte Pistoja, Biagio da Cutigliano, den wir durch Vasari kennen[30]), und den P.

30) Er schreibt Carigliano, wie mit ihm Andere und ich selbst, bis mich Innocenzio Ansaldi belehrte, dass es Cutigliano heissen müsse. *L.*

Biagio Betti, einen Theatiner, der, nach Baglione, immer für die Kirchen und Häuser seines Ordens arbeitete, ein verdienter Miniaturist, Bildhauer und Maler. Livorno hatte Jacopo Rosignoli, aus unbekannter Schule, der in Piemont lebte, wo man ihn suchen muss. In Pisa war Baccio Lomi, der viel von Zuccaro hatte, und von zwei Enkeln, wie wir sehen werden, sehr in Kunst und Ansehen gefördert wurde. Auch war er nicht zu übersehen, obwol er ausser seiner Vaterstadt unbekannt war. Seine Himmelfahrt bei den Canonikern in ihrer Residenz und einige andere Bilder von ihm sind sehr verständig gezeichnet und colorirt, wenn sie auch das Harte ihrer Zeit theilen

In dem Nachbarstaate Lucca lobt man Paolo Guidotti, einen Mann von lebendigem Geiste, Bildhauer und Maler, wissenschaftlich gebildet, wohl kundig der Anatomie, doch nicht von besonderm und feinem Geschmack. Er bildete sich in Rom in der aufgeregten Zeit Gregors und Sixtus, lebte auch dort unter Paul V., der ihn zum Ritter und Conservatore von Rom machte, ihm auch erlaubte, seinen Zunamen Borghese zu führen. Rom hat viele Wandgemälde von ihm, in der Vaticanischen Bibliothek, an der heiligen Treppe und in mehrern Kirchen; die Mitwerber, mit welchen er arbeitete, beweisen, dass er in der Stadt zu den Besten gezählt wurde. Sein Vaterland hat einige Bilder von ihm, und im Palaste das grosse auf die Republik anspielende Bild. Einen ähnlichen Weg und zu derselben Zeit machte Girolamo Massei, nur dass er sich auf die Malerei beschränkte. Baglione, durch den wir ihn kennen, führt ihn in Rom bereits als Künstler auf und lobt ihn seiner Genauigkeit wegen. Neben ihn stellt er Taja, einen guten Zeichner und Coloristen; daher wir ihn jetzt unter der Menge von Künstlern unter Gregor und Sixtus unterscheiden können, wie P. Danti ihn auslas, die Vaticanischen Logen zu schmücken; wovon an einem andern Orte. Schon alt kehrte er in sein Vaterland, nicht um zu arbeiten, sondern ruhig im Kreise der Seinen zu sterben. Benedetto Brandimarte aus Lucca wird von Orlandi genannt. Ich sah von ihm in S. Pietro di Genova einen enthaupteten Johannes, der sehr elend war; doch entscheidet Ein Werk noch nicht. Nur Orlandi's Fortsetzer, soviel ich weiss, gedenkt eines

Pietro Ferabosco, den man für einen Luccheser von Geburt hält, obwol er in die Römische Akademie aufgenommen war, wo er vielleicht studirte. Ich sage, vielleicht; denn seinem schönen Tizian'ischen Colorit nach gehört er mehr den Venezianern. Man führt von ihm drei halbe Figuren mit seinem Namen und dem Jahr 1616 bei einem Herrn in Portugal an, wo er vielleicht länger als in Italien lebte.

Von einigen Toscanern, die sich in der niedern Malerei auszeichneten, wie Veltroni, Costantino de' Servi, Zucchi, Alberti, ist kurz zuvor gesprochen worden. In Landschaften und Schlachten erwarb sich in Italien zuerst Antonio Tempesti, aus Florenz, Ruhm, ein Schüler mehr des Stradano, als des Titi. Er ahmte ihm im Kupferstechen, in Cartons zu Teppichen und in launenhaft ersonnenen Grottesken und Verzierungen nach. An Feuer jedoch übertraf er den Meister und wich fast Keinem, nicht einmal den Venezianern. In einem Briefe des March. Giustiniani (*Lett. pitt. To. VI. p.* 25.) wird er als Muster einer feurigen Zeichnung angeführt, welches eine Gabe, nicht aber Kunst ist. Wenig und minder glücklich arbeitete er im Grossen, fast immer nur in kleinen Bildern. So haben die March. Niccolini, die Mönche der Nunziata und andere in Florenz von ihm Schlachten, auf Alabaster gemalt, worin er Borgognone vorzuarbeiten scheint, der ihn viel studirt haben soll. Meistens malte er auf Kalk, in Caprarola, in Tivoli in der Villa Este, zu Rom an mehrern Orten, unter Gregor XIII. In der Vaticanischen Gallerie sind eine Menge Bilder von seiner Hand; die Figuren sind anderthalb Spannen, so viele, so mannichfaltig, geistreich, mit so lieblichen Bauwerken, Landschaftchen und allerhand Verzierungen, dass man staunt. Er ist nicht sehr correct, und sein Colorit spielt in's Braune; aber seinem Feuer, seiner Phantasie, die ihn über die Erde in neue, erhabene, den gemeinen Künstlern unzugängliche Räume trägt, scheint man Alles verzeihen zu können[31]).

31) Hier widersprechen einander Tadel und Lob wunderlich, und letzteres ist rednerischer, als wahr. Q.

Vierter Zeitraum.

Cigoli und seine Anhänger geben der Malerei einen bessern Schwung.

Während die Florentiner fast nur Ein Muster und seine angesehensten Nachahmer anschauten, erging es ihnen, wie den Dichtern des funfzehnten Jahrhunderts, die nur auf Petrarca und die Petrarchesken sahen, d. h. sie waren einander im Style höchst ähnlich und nur dem Grade, der persönlichen Geschicklichkeit und dem Geiste nach von einander verschieden. Etwas minder einförmig wurden sie, wie bemerkt, nach Titi. Immer aber blieben sie matt im Colorit und mussten in eine neue Bahn gespornt werden. Endlich kam diese Zeit, um 1580, wo sie sich von ihren heimischen Mustern zu fremden wendeten, und nun in der Stadt mehrere und kräftige Style entstanden, wie wir in diesem Zeitraume bemerken werden. Er begann mit zwei jungen Malern, Lodovico Cigoli und Gregorio Pagani. Diese, erzählt Baldinucci, von Barocci's Ruf und einem Bilde, das er eben von Urbino nach Arezzo gesendet hatte, und das jetzt in der Florentiner Sammlung ist, angezogen, gingen zusammen es zu sehen, betrachteten es genau und wurden so von diesem Styl ergriffen, dass sie von nun an dem Styl ihres Meisters entsagten. Zu ihnen trat Passignano, mit welchem, erzählt Baldinucci weiter, Cigoli eine zweite Reise nach Perugia machte, als Barocci für die dortige Hauptkirche seine Kreuzabnahme gemalt hatte[1]). Doch irrt hier der Geschichtschreiber in der Zeitfolge; denn Bellori, Barocci's genauer Biograph, setzt das Bild um einige Jahre vor das zu Arezzo. Wie nun auch dieser Irrthum berichtigt werde, Passignano strebte mit Cigoli gleiche Zwecke an. Nach ihrem Beispiele wendeten sich andere Jünglinge von dem alten Style zu dem neuen kräftigern; wie besonders Empoli, der

1) Ein sehr buntes und manierirtes Bild, obwol noch immer gemässigter, als andre Gemälde des Barocci. Eine solche Kreuzabnahme ist wie Rossini's lustiger Trauermarsch in der diebischen Elster. Solche Dinge machen Lärm, aber keinen Eindruck. *Q.*

Ritter Currradi, und etliche von den oben genannten. Nachher verbreiteten Cristofano Allori und Rosselli ihn auf neue Schüler.

Nicht sowol aber Barocci folgten sie, als vielmehr Coreggio, der diesem Urbinaten zum Führer diente. Da sie nicht in die Lombardei reisen konnten, so studirten sie in Florenz die wenigen Copien und die noch wenigern Originale, die sie vorfanden, um besonders sich im Helldunkel festzusetzen, was man damals in Florenz und in Rom fast vernachlässigte. So kam denn allmälig das Modelliren in Kreide und Wachs wieder auf, man arbeitete in Pastell, man beobachtete die Wirkungen von Licht und Schatten sorgfältiger, man ergab sich der Praxis und dem Handwerklichen weniger, der Natur mehr. So entstand ein neuer Styl, meines Erachtens der beste, den man in Italien versucht hat, correct im Geschmack des Volks, weich und rund im Lombardischen Geiste. Wäre nur in den Formen mehr griechische Zierlichkeit, in dem Ausdruck feinere Beobachtungsgabe sichtbar geworden, so würde die damalige Umgestaltung der Malerei Florenz eben sowol, als Bologna zugeschrieben werden müssen[2]).

Einige glückliche Umstände begünstigten die Fortschritte der Schule; eine Reihe von Fürsten, die den Künsten hold waren[3]), die Leichtigkeit, womit der grosse Galileo seine Einsichten und die Gesetze der Perspective den Malern mittheilte; die Reisen einiger Florentiner Meister nach Venedig und durch die Lombardei; der lange Aufenthalt mehrerer auswärtiger Co-

2) Der Raum einer Note reicht nicht hin diese Begriffsverwirrung aufzulösen, in die sich Lanzi dadurch verwickelt, dass er das Wahre fühlt und, das Vorurtheil schonend, in das Lob einstimmen möchte. Die Wahrheit ist, dass die Künstler mit eben so wenig Innigkeit Coreggio's seelenvolle Anmuth nachahmen wollten, als sie ohne innere Kraft es versucht hatten, Michel Angelo's Grösse und Macht zu erreichen; sie fielen aus einer Manier in die andere. *Q.*

3) Der neue Styl entstand unter Franz I., der sich sehr gut auf Zeichnung verstand, die er bei Buontalenti gelernt hatte. Ihm folgten Ferdinand I., Cosimo II., Ferdinand II., alle merkwürdig durch grossartige Werke, die sie zur Zierde der Stadt, oder des Fürstenhauses bestellten. Auch die Cardinäle Gio. Carlo und Leopoldo de' Medici waren Kunstgönner, der zweite als Kunstkenner und Sammler bekannt. Dazu setze man noch Mattia und andere dieses Geschlechts. *L.*

loristen am Hofe, oder wenigstens in der Stadt. Vor allen half Ligozzi, ein Zögling der Venezianer, die damals in Italien das Feld behaupteten, die Florentiner Schule mit den geistreichsten und heitersten Mustern, die man je gesehen, erfreuen. Mit dem Guten jener Zeit wollen wir aber auch das minder Löbliche nicht verschweigen: nämlich eine trübe Farbe, welche damals schon nachdüsterte und heut zu Tage viele Bilder jener Zeit beinah unnütz macht. Man schreibt dies der an jedem Orte verschiedenen Farbenanmischung zu; daher denn dieser Fehler nicht blos den Florentinern eigen, sondern durch ganz Italien verbreitet ist. Ausserdem aber lag er auch in dem zu weit getriebenen Geschmack am Helldunkel. Jede Schule pflegt eine Zeit lang den Grundgedanken ihres Meisters zu übertreiben. Dies haben wir in dem vorigen Zeitraume gesehen, und werden es überall; ja, wär' es der Mühe werth, so könnten wir es auch in der Schriftstellerwelt nachweisen, da der verdorbene Geschmack nur ein zu weit getriebener guter Grundsatz ist. Doch wir kehren zu unserm vierten Zeitraume zurück, wo wir, die beiden ältesten Führer, Vasari und Borghini, nicht zu erwähnen, vorzüglich Baldinucci folgen werden, welcher die fraglichen Künstler, oder ihre Nachfolger kannte[4]).

Lodovico Cardi da Cigoli, ein Schüler des Santi di Tito, regte zuerst, wie bemerkt, den Gedanken eines neuen Styls an. Dass er vielleicht alle seine Zeitgenossen übertroffen, dass Wenige, oder Keiner Coreggio's Styl, wie er, sich eigen gemacht, sind Behauptungen Baldinucci's, die Vielen misfallen und denen Niemand leicht beitreten wird, wer Schidone, die Caracci und Barocci selbst kennt, wenn sie dieses grossen Musters Styl nachahmen wollten. Cigoli verstand das Coreggio'sche Helldunkel gut zu behandeln, soweit man aus seinen Bildern sieht, verband damit eine gelehrte Zeichnung, eine wohlverstandene Perspective, deren Regeln schon Buontalenti aufgestellt hatte,

4) Er war 1624 geboren, starb 1692 und hinterliess Materialien zu Vollendung des Werks, welche der Rechtsgelehrte Saverio, sein Sohn, ordnete, der an das Werk die letzte Hand legte. *Ristratto della vita di Filippo Baldinucci. p. XVI.* L.

und ein lebhafteres Colorit, als seine Anhänger, unter welchen er allerdings hervorragt. Jedoch sieht man in seinen Bildern nicht jenen Gegensatz der Farben, jenen Farbenauftrag und Glanz, noch die Anmuth der Verkürzungen, oder der Gesichter, welche den Charakter des Lombardischen Schulenhaupts ausmachen. Kurz, er war Erfinder eines originellen, immer schönen, aber etwas verschiedenen Styls, besonders wenn man seine ersten Werke mit den spätern, nachdem er Rom gesehen, vergleicht. Die Farbe hat meistens etwas Lombardisches; in den Gewändern ist etwas von Paolo, und oft möchte man es mit Guercino's starkem Style vergleichen.

Ausser den vielen Stücken von ihm, welche der Fürst und mehrere aus der Familie Pecori haben, sind noch andere Gemälde bei Privaten in der Stadt, doch nicht viele. Gelobt wird seine Dreieinigkeit in S. Croce, sein heil. Albertus in S. Maria Maggiore, und sein Martyrthum des heil. Stephanus bei den Schwestern in Monte Domini, welches Pietro da Cortona für eines der besten Bilder in Florenz hielt. Mit ihm wetteifert ein anderes in der Kirche der Conventualen zu Cortona: Antonius, der durch das Wunder eines vor dem hochheiligen Sacrament niederknienden Maulthiers einen Irrgläubigen bekehrt; man hält es für das beste dieser an Kunstwerken reichen Stadt. Im Vatican malte er Petrus, der den Lahmen heilt; ein staunenswerthes Bild, welches Sacchi nach der Verklärung von Raffael, und dem heil. Hieronymus von Domenichino[5]), für das dritte Bild in Rom erklärte. Auf dieses Lob kann die Florentiner Schule allerdings stolz seyn, da es von einem tiefen und gewiss nicht lobverschwenderischen Kenner kommt. Dieses Meisterstück aber, welches ihm den Ritterorden erwarb, ist durch die Feuchtigkeit der Kirche, durch die schlechte Farbenmischung und den Unverstand des Herstellers ganz zu Grunde gegangen. Dagegen ist in Rom noch, was er auf Kalk in der Capelle der S. Maria Maggiore gemalt, wo er durch manches Versehen in der Perspective sich

5) Diese seltsamen Abwägungen des Werths verschiedenartiger Kunstwerke zeigen den falschen Standort des Lanzi'schen Kunsturtheils. Q.

selbst unähnlich ist[6]); auch durfte er es nicht nachbessern, wie sehr er darum bat. Das Glück war diesem grossen Manne einigermassen feindlich. Wäre dies Wandgemälde untergegangen, dafür aber jenes Bild auf unsere Zeit gekommen, so würde Cigoli berühmter und Baldinucci glaubwürdiger seyn.

Andrea Comodi und Giovanni Bilivert folgten Cigoli näher, Aurelio Lomi mehr von ferne. Von diesem wird bald bei den Pisanern die Rede seyn; von den beiden Römern derselben Schule im dritten Buche. Comodi, vielmehr Cigoli's Gehülfe, als Schüler, ist in Florenz ziemlich vergessen; doch sind dort und in Rom von seiner Hand mehrere Copien grosser Künstler, die zuweilen für Originale gehalten werden. Dies war sein grösstes Talent, worin ihn fast Niemand übertraf; dies nahm ihm die meiste Zeit. Auch malte er allerlei eigens Erfundenes, woran Zeichnung, ausserordentlicher Fleiss und starker Farbenauftrag geschätzt wird. Man sieht darin Cigoli's Freund und Raffael's Copisten. Meistens sind es Madonnen, die man an den etwas auswärts gerenkten Fingern, dünnem Halse, und einer jungfräulichen Schamhaftigkeit wiedererkennt, die ihm ganz eigen ist. Eine sehr schöne haben die Corsini zu Rom. Dort sind auch noch einige Wandbilder in der Kirche des heil. Vitale, und in der Sacristei von S. Carlo a' Catinari der Heilige dieses Namens, der aber schwarz geworden und wie mit Nebel umgeben ist; etwas Seltenes an einem so wackern Coloristen!

Gio. Bilivert ist ein Name, den man bei Orlandi vergebens suchen wird, weil er zwei Maler daraus gemacht: einen nennt er Antonio Biliverti, den andern hat er nach Baglioni, der nicht wohl darüber unterrichtet war, Gio. Ballinert getauft, beide Florentiner und Cigoli's Schüler. Dieser Maler ist sich nicht immer gleich, wie der vorige. Er beendete einiges durch Cigoli's Tod unvollendet Gebliebene; mit dessen Zeichnung und Colorit sucht er Titi's Ausdruck

6) In diesem Theile der Malerei war er allerdings nicht sonderlich stark, und Titi bemerkt, nachdem er die Himmelfahrt an der Domdecke zu Livorno gelobt, dass sie doch einigem Tadel unterliege, weil darin nicht die Regeln des Unten zum Oben beobachtet seien. *L.*

und eine offenere und häufigere Nachahmung Paoli'schen Pomps zu verbinden. In den Köpfen ist er nicht ausgesucht, aber sehr lebhaft, wie man zu S. Gaetano und S. Marco sehen kann, wo viel Bilder von ihm sind, und das erste, die Erhöhung des Kreuzes, unter seine besten Arbeiten gerechnet wird. Die Bilder, welche er mit Fleiss malte, worin er sich selbst nicht genügen zu können schien, wurden von seiner Schule zuweilen mit den Anfangsbuchstaben seines Namens wiederholt, besonders wenn er sie überarbeitete; zuweilen auch ohne sie. Keines verdiente so oft wiederholt zu werden, als die Flucht des keuschen Joseph, die im k. Museum jeden Beschauer festhält. Man sieht sie in mehrern Häusern von Florenz, und ausserdem in vielen Sammlungen, in der Barberinischen zu Rom, der Obizzischen zu Cattajo und anderswo.

Bilivert's zierreicher Styl fand viele Nachahmer, welche hier und da in Gallerien und Kirchen für Venezianer gelten könnten, wenn sie mehr geistige Munterkeit und bessere Farbe hätten. Bartolommeo Salvestrini gilt als der erste von allen; aber er ward in seiner schönsten Blüthe von der Pest im Jahr 1630 dahingerafft. Orazio Fidani, ein sorgfältiger Künstler und im Styl seines Meisters wohl geübt, arbeitete viel für Florenz, wo namentlich sein Tobias, ursprünglich für die Gesellschaft della Scala gemalt, jetzt anderswo befindlich, gelobt wird. Francesco Bianchi Buonavita brachte wenig in das Publicum, weil er zumeist alte Gemälde copirte, welche der Hof an auswärtige Fürsten schickte, und kleine Cabinetstücke, welche ebenfalls jenseits der Alpen sehr gesucht wurden. Er malte sie auf Jaspis, Achat, Lasurstein und andre harte Steine, welche durch ihre Flecken die Malerei unterstützten. Agostino Melissi trug viel zu den Teppichen der königlichen Familie bei, wozu er Cartons nach Bildern von Andrea del Sarto und eigene Zeichnungen machte. Er hatte auch Geschick in der Oelmalerei, in welcher Gattung Baldinucci vor allen seinen Petrus im Vorhause Pilati lobt, den er für die Familie Gaburri malte. Francesco Montelatici, nach Einigen ein Pisaner, nach Andern Florentiner, seiner Zanksucht wegen Cecco Bravo genannt, ging sehr von Giovanni's Styl ab, oder mischte ihn doch mit dem Passignani'schen; ein wunderlicher, geistreicher

Zeichner und nicht gemeiner Colorist. Man zeigt ein schönes Gemälde von ihm zu S. Simone, den heil. Bischof Nicolaus, und wenig andre hier und da in Kirchen, weil er mehr für Sammlungen und Fürsten arbeitete. Er starb als Hofmaler zu Inspruck. Gio. Maria Morandi blieb nicht lange bei Bilivert, ging nach Rom und ward Anhänger dieser Schule.

Gregorio Pagani war Sohn Francesco's, eines Malers, der nicht lange lebte, aber von seinen Mitbürgern sehr beklagt ward. Er hatte in Rom Polidoro und Michelangelo studirt und für Privatleute in Florenz treffliche Copien geliefert. Gregorio konnte ihn nicht kennen. Er ward in den Anfangsgründen der Kunst von Titi unterrichtet, von Cigoli auf einen bessern Weg gebracht. Von Fremden ward er als ein zweiter Cigoli empfohlen, so lange die Erfindung des Kreuzes bei den Carmelitern, wovon man auch einen Kupferstich hat, im Vaterlande war. Als aber Bild und Kirche verbrannt war, blieb nichts Grosses von ihm übrig, einige Wandbilder ausgenommen; eines im Kloster S. Maria Novella, welches, wenn auch von der Zeit beschädigt, ihm doch Ehre macht. In den Florentiner Sammlungen ist er selten, weil er viel für das Ausland malte. Von seiner Schule sage ich hier nichts; sie hat nur Einen bedeutenden Zögling gestellt, der aber auch so würdig ist, dass er, wie wir bald sehen werden, einen neuen Zeitraum begründete.

Ein anderer Gehülfe Cigoli's war Domenico da Passignano, Schüler Naldini's und Federigo Zuccaro's, dem er mehr gleicht. Er lebte lange in Venedig, wo er auch heirathete; bewunderte diese Schule ausserordentlich und pflegte zu sagen: wer Venedig nicht gesehen, darf sich nicht schmeicheln, ein Maler zu seyn. (*Boschini C. d. n. p.* 145.) Dies gnügt, seinen Styl zu bezeichnen, der weder der gesuchteste, noch correcteste ist, wol aber breit, reich an Bauwerken und Kleidern in Paoli'scher Manier, mehr als irgend ein Florentiner; zuweilen dem Tintoretto ähnlich in den Bewegungen, und, was er nicht sollte, in dem ölichten Colorit, wodurch viele Werke von Beiden untergegangen. So die Kreuzigung Petri, welche Passignano für die grosse Basilika in Rom unter Paul V. malte, und die Vorstellung

der Madonna, daselbst unter Urban VIII. gemalt. Doch sind noch in mehrern Städten Italiens nicht wenig Bilder, von seinen Schülern gut entworfen und angelegt, von ihm fleissig beendet, die ihn der Nachwelt als grossen Künstler empfehlen. Dahin gehört ein todter Christus in der Capelle Mondragone zu Frascati, eine Kreuzabnahme im Palast Borghese zu Rom, ein Christus, der das Kreuz trägt, im Collegio des heil. Giovannino, und einige andere in Florenz. Passignano, sein Geburtsort, hat vielleicht sein vollkommenstes, in dem Becken (*catino*) der Kirche der Vallombrosanischen Väter; dort malte er eine Glorie, die ihn als grossen Künstler und würdig zeigt, dass Lodovico Caracci, der Stifter der Bologneser Schule, und noch vielmehr Tiarini, ihre Zierde, seine Schüler genannt werden. Die Zöglinge, die er in Toscana bildete, erlangten diesen Ruhm nicht. Sorri di Siena, den wir seiner Schule vorbehalten, ist in Italien am bekanntesten, weil er in mehrern Städten mit Beifall gemalt hat. Hier sind die, welche Florenz angehören.

Fabrizio Boschi ist ein Maler von heiterm und waidlichem Geiste, dessen charakteristisches Lob ist, dass er neuer und bestimmter componirt, als die gewöhnlichen Anhänger seiner Schule. In Ognissanti wird ein Bonaventura von ihm sehr gelobt, der die Messe hält; und mehr vielleicht noch, als andere Werke, seine beiden Bilder aus Cosimo II. Leben, Wandbilder im Palast des Card. Gio. Carlo de' Medici, wo er mit Rosselli wetteiferte. Ottavio Vannini war glücklich im Colorit, und fleissig in jedem andern Theile der Malerei, obwol zuweilen mühselig und kalt, in jedem Theile gut, im Ganzen nicht immer glücklich. Cesare Dandini, mehrerer Schulen Zögling, ahmte an Passignano, ausser der Zeichnung und Lebhaftigkeit, das vergängliche Colorit nach, im übrigen fleissig und sehr genau. Sein bestes Bild ist ein heil. Karl mit andern Heiligen in einer Kirche zu Ancona, sehr kunstreich componirt und gut erhalten; viele Bilder von ihm und Vannini schmücken die Sammlungen.

Nicodemo Ferrucci, den Passignano wie wenige seiner Schüler liebte, und sein Gehülfe in Rom, hatte viel von der Bravour und dem Geiste des Meisters, setzte auch, wie dieser, keine geringen Preise auf seine Gemälde, welche meistens

Wandbilder in Florenz, Fiesole und im Kirchenstaate waren. Anastagio Fontebuoni starb jung; doch haben wir von ihm nicht wenig Werke in Rom. Eines seiner belobtesten sind in S. Giovanni zu Florenz zwei Scenen aus Mariens Leben. Durch die Uebermalung hat es, wenn ich nicht irre, gelitten.

Cristofano Allori, der, weil er den neuen Grundsätzen der drei obengenannten Künstler huldigte, in steter Uneinigkeit mit seinem Vater und Meister Alessandro lebte, ist nach dem Urtheile Vieler der grösste Maler dieses Zeitraums. Betrachte ich seine in einem nicht allzulangen Leben erreichte Trefflichkeit, so scheint er mir gewissermassen der Cantarini seiner Schule. Auch gleichen sie einander in Schönheit, Anmuth, Vollendung der Figuren; nur ist das Ideale in Simone schöner, das Colorit des Fleisches bei Cristofano glücklicher. Dies ist um so mehr zu verwundern, da er weder die Caracci, noch Guido kannte. Alles ersetzte bei ihm ein durchdringender Verstand und ein beharrlicher Fleiss; denn nie legte er den Pinsel nieder, bevor nicht die Hand vollkommen dem Geiste Gehorsam geleistet. Darum und wegen seiner Laster, die ihn oft von der Arbeit abzogen, sind Bilder von ihm sehr selten und ist er minder bekannt. Der heil. Julian der Gallerie Pitti ist der grösste Beweis seines Talents, und wenn nicht das erste, doch gewiss unter den zweiten das erste Stück dieser reichen Sammlung. Nach diesem wird ein Gemälde des seligen Manetto bei den Serviten gelobt, ein kleines, aber in seiner Art treffliches Bild.

Man vertraute ihm viele junge Leute zum Unterricht in der Malerei an; aber nur wenige hielten bei ihm aus, theils wegen seiner Müssigkeit, theils wegen der Grobheit der Mitschüler. Er zog, wie wir am gehörigen Orte sagen werden, einige Landschafter und einige Copisten, die man wegen des Colorits und seiner Nachbesserungen wegen schätzt; wie Valerio Tanteri[7]), F. Bruno Cortosino, Lorenzo Cerrini. Diese und andere der Schule setzten die Giovi'sche

7) Von ihm ist zu S. Antonio in Pisa eine Heimsuchung mit seinem Namen; ein schwaches Bild von 1606. *L.*

Reihe berühmter Männer fort, und malten viele Bildnisse, wo er nur den Pinsel ansetzte. Dazu machten sie viele Copien von einigen seiner berühmtesten Gemälde, welche man in Florenz und Italien zerstreut findet; besonders von der schönen, edel bekleideten Judith, dem Bildniss einer Geliebten von ihm, deren Mutter als Abra gemalt ist. Holofernes ist der Kopf des Künstlers, der zu diesem Zweck einige Zeit den Bart wachsen liess[8]). Zanobi Rosi ging weiter und vollendete ein durch Cristofano's Tod unvollendet gebliebenes Werk; aber als Erfinder ward er nie berühmt. Vor Allen aus dieser Schule muss Gio. Batista Vanni genannt werden, den die Pisaner den Ihrigen, Baldinucci aber einen Florentiner nennt. Nach Empoli und andern Meistern hörte er auch Allori sechs Jahre, und ausser seinem Colorit, welches er bewundernswürdig nachahmte, und der Zeichnung, die er ziemlich glücklich anstrebte, misfielen ihm auch seine Anweisungen im Style lange Zeit nicht. Hätte er einen bessern Wandel und festere Grundsätze gehabt, so hätte er sich mit dem ihm verliehenen Geiste hoch empor schwingen können. Er besuchte die besten Schulen Italiens, und copirte oder zeichnete wenigstens an Ort und Stelle sogleich das Beste. Man lobt einige seiner Copien des Tizian, Coreggio und Paolo Veronese; von den zwei letztern stach er auch einiges in Kupfer. Trotz all' dieses Strebens ging er im Colorit zurück, verfiel überdies in eine Manier und hinterliess so kein wahrhaft classisches Werk. Der heil. Lorenzo, der in der Kirche des heil. Simon unter Vanni's beste Bilder gezählt wird, hat nichts Besonderes, ausgenommen den Feuerglanz, der auf die Umstehenden wiederscheint und dem Bilde Neuheit und Harmonie giebt.

8) Dieses erschütternde Bild, in welchem er seine Geliebte, als Judith, sein bleiches Angesicht aber als des Aufgeopferten darstellte, ist im Palast Pitti. Das starre Grauen über die That in dem schönen, furchtbaren Angesicht der Judith, die tragische Würde, mit der sie einherschreitet, die zagende Alte und Holofernes zürnendes Haupt, selbst die wunderbare Pracht, mit der Judith geschmückt ist, alles dies bringt eine höchst ergreifende Wirkung hervor und beweist, dass unstreitig Cristofano Allori der grösste Meister seiner Zeit war und an Tiefe und Herrlichkeit des Geistes einzeln unter seinen gesunkenen Zeitgenossen dasteht. Gestochen ist dies Bild von Me. Gandolfi. 1819. Q.

Jacopo da Empoli, Schüler des S. Friano, trägt in seinen meisten Werken das Gepräge seiner ersten Erziehung; er nahm später einen zweiten Styl an, dem weder markige Zeichnung, noch anmuthiges Colorit fehlt. Von dieser Art ist sein Heil. Ivo, der, in einem Cabinet der Gallerie unter berühmten Malern aufgestellt, die meisten Fremden vor allen überrascht. Andere Bilder führte er nach denselben Grundsätzen aus; wesshalb er in die gute Zeit zu rechnen ist. Maler können nicht, wie Schriftsteller, ein Werk wieder auflegen, um es zu verbessern; ihre zweiten Auflagen, nach welchen sie beurtheilt werden müssen, sind die zweiten bessern Bilder, als die ersten. Zwei Wandgemälde dieses Jacopo lobt Moreni (*P. II. p.* 113.), eines in der Karthause, das andere im Kloster von Boldrone; sie zeigen seine ungemeine Geschicklichkeit in dieser Gattung; als er aber vom Gerüste der Karthause gefallen war, war ihm auch diese Gattung verleidet, und malte er stets lieber in Oel. Empoli malte auch liebliche Stillleben, wie Eingemachtes und Leckereien grosser Tafeln, und war darin sehr tüchtig.

Dieser Künstler unterrichtete, wie gesagt, Vanni in den Anfangsgründen der Kunst, länger noch aber Felice Ficherelli, einen höchst ruhigen und in allem Thun gemächlichen Mann, der, um nur auch die Zunge nicht zu rühren, schwieg, bis er gefragt wurde, wesshalb ihn die Florentiner Felice Riposo nannten. Er malte nicht gar viel; was aber von seiner Staffelei kam, konnte als Muster fleissiger Malerei gelten, es war einfach, natürlich, höchst durchdacht, ohne es zu verrathen. Ein Bild von ihm ist in S. Maria Nuova di S. Antonio, welches er mit seinem sehr vertrauten Freunde, Cristofano Allori, besprochen zu haben scheint; eben so auch ein zweites. In Sammlungen kommt er nicht häufig vor, nimmt sich aber immer gut aus, durch anmuthige Zeichnung, guten Farbenauftrag und Mürbheit; in der Rinuccini'schen ist Adam und Eva, aus dem Paradiese vertrieben, dieser Sammlung würdig. Er lieferte von Pietro Perugino, Andrea del Sarto und andern Meistern Copien, die für Urbilder gelten konnten; und dieser Uebung verdankte er seine höchst zierliche, fleissige Malerei.

In diese Zeit gehören noch einige andere, welche, was auch der Grund davon seyn mag, weniger geschätzt worden sind, als sich gebührte. So Giovanni Martinelli, von welchem ein ausgezeichnetes Werk bei den Conventualen zu Pescia ist, das Wunder des heil. Antonius, das wir oben erwähnten, und das von Cigoli ausgeführt ist. Zu Florenz im k. Museum sind sein Gastmal des Balthasar, und der Schutzengel in S. Luca de' Bardi schätzbare Bilder, doch unter dem zu Pescia. So auch Michel Cinganelli, Schüler Poccetti's, der in der Primaskirche zu Pisa arbeitete, dort die Kragsteine der Kuppel malte und eine Geschichte Josua's darstellte, welche mit den besten Toscanern seiner Zeit wetteifert. So Palladino, der in dem *Wegweiser in Florenz* einmal wegen einer Enthauptung Johannes erwähnt wird. Dies Bild ist allerdings sehenswerth, weil der Künstler nicht im gewohnten Geleise seiner Schule fortgeht, sondern die Lombarden mehr studirt, auch den Baroccio gekannt zu haben scheint. Ich habe das Gemälde zu S. Jacopo a' Corbolini gesehen. Ich glaube, dies ist der Filippo Paladini, den Hackert anführt, der, in Florenz geboren und gebildet, nachher ausser der Vaterstadt lebte. In Mailand ward er, ich weiss nicht welches Unbills wegen, verklagt, floh nach Rom, ward vom Fürsten Colonna aufgenommen, flüchtete aber, weil er sich nicht ganz sicher glaubte, nach Sicilien auf ein Gut dieser Familie, oder nach Mazzarino, wo er, wie in Siracusa, Palermo, Catania und andern Orten anmuthige und schön colorirte Bilder hinterliess. Oft war er jedoch manierirt; ein Fehler, von welchem auch das angeführte Bild in Florenz nicht frei ist. Benedetto Veli malte im Dom zu Pistoja am Eingang des Presbyteriums eine Himmelfahrt Christi von ungeheuerer Grösse; das Seitenstück, das Pfingstfest, ist von Gregorio Pagani. Dies beweiset mir hinlänglich, dass er kein gemeiner Künstler war. Noch lebten in dieser Zeit einige andere, von welchen, so viel ich weiss, Toscana kein Andenken hat; sie sind aber in andern Schulen bekannt, wie Vajano in der Mailändischen, Mazzoni in der Venezianer. Von diesen wollen wir hier sprechen.

Als letzten der besten Meister dieses Zeitraums nenne ich Matteo Rosselli, Pagani's, Passignano's, und noch

mehr der Alten Schüler[9]), welche er fleissig in Florenz und Rom studirte. Er ward ein so guter, von Sectengeist unbefangener und würdiger Maler, dass ihn der Herzog von Modena an seinen Hof lud, und Cosimo II., Grossherzog von Toscana, unterhielt, dem seinigen zu dienen. Im Malen jedoch hatte er viele seines Gleichen, im Unterricht wenige; theils wegen seiner leichten Mittheilung, theils wegen seiner Neidlosigkeit, theils weil er Blick hatte, die Geister zu erkennen und jeden auf seinen Weg zu leiten; daher denn auch seine Schule, beinahe wie die Caraccische, soviel Style, als Zöglinge hatte. Sein ganz milder und ruhiger Sinn vermochte nicht neue und Aufsehen erregende Compositionen zu erdenken, oder sie mit einer gewissen Entschlossenheit auszuführen, was begeisterten Malern eigen ist. Sein Verdienst ist Correctheit, Nachahmung des Natürlichen, nicht aber immer Gewählten, eine gewisse Harmonie und Ruhe im Ganzen, wodurch seine Bilder, trotz einem schwermüthigen Anstrich, doch neben den heitersten und lebendigsten angenehm sind. Er ist in grossen Charakteren vorzüglich: einige seiner Apostelköpfe in Bildersammlungen sind so im Caraccischen Style, dass Kunstliebhaber zuweilen sich dadurch täuschen lassen. Manchmal ahmte er dem Cigoli nach, wie in der Geburt Christi zu S. Gaetano, die für sein Meisterwerk gilt, und in der Kreuzigung des heil. Andreas zu Ognissanti, welche in Florenz gestochen wurde. In der Wandmalerei wird er bis zur Bewunderung gelobt; so frisch und hell hält sich, was er im Anfange des vorigen Jahrhunderts malte. Das Kloster della Nunziata hat mehrere Lunetten von ihm; die, welche Papst Alexander IV. vorstellt, der den Servitenorden genehmigt, galt dem Passignano und Cortona für etwas Grosses. In dem k. Landhause zu Poggio Imperiale malte er an einer Decke einige Begebenheiten in der Mediceischen Familie. Das Zimmer, wo sich dies Gemälde befand, wurde unter Peter Leopold niedergerissen, die Decke aber erhalten und in ein anderes Zimmer geschafft; in solcher Achtung stand Rosselli. Sein grösstes Lob aber ist,

9) Dieser Matteo Rosselli darf nicht mit Cosimo Rosselli, welcher um 1496 lebte, verwechselt werden, der einer der geistreichsten Künstler war und vorzüglich durch Sinn für Schönheit der Formen und des Ausdrucks sich auszeichnet. *Q.*

dass er gegen die Seinen jenes Vaterherz hatte, das Quintilian vor allem von Meistern fordert; daher er auch Haupt einer achtungswerthen Malerschule wurde, welche jetzt beschrieben werden soll.

Giovanni da S. Giovanni, mit Zunamen Mannozzi, kann einer der besten Wandmaler genannt werden, welche Italien hatte. Von Natur mit einem Feuergeiste, einer lebhaften und fruchtbaren Einbildungskraft, einer fertigen, freien Hand begabt, malte er soviel im Kirchenstaate und in Rom selbst, besonders in der Kirche der vier Heiligen, auch in Toscana, in Florenz und im Palast Pitti[10]), dass es kaum glaublich scheint, dass er erst im 18ten Jahre die Kunst zu lernen angefangen und im 48sten zu arbeiten und zu leben aufgehört habe. Er ist sehr fern von dem gediegenen Style seines Meisters, misbraucht vielmehr Horazens berühmten Ausspruch, erlaubt sich Alles und zieht in gar vielen Arbeiten seine Laune der Kunst vor. Unter Engelchöre mischte er toll genug Engelinnen, wenn anders dies seine, nicht des Ritters d'Arpino, oder, wie Andere glauben, vielmehr Alessandro Allori's Erfindung ist. Was er aber auch thut, so zu sagen, um sich miszuempfehlen, es gelingt ihm nicht. Sein Geist ist der übrigen Künstlermenge allzu überlegen; und seine Bilder in Florenz, wo er sich den Zaum anlegte, beweisen, dass er mehr leistete, als er wollte. Unter diesen ist eine Flucht nach Aegypten, die aus einer Mauer gesägt und von dem Kriegsbaumeister Paoletti in einen Saal der Akademie geschafft worden ist; einige Lünetten in Ognissanti, die Vertreibung der Wissenschaften aus Griechenland, wo der blinde Homer ist, der höchst natürlich tastend einhergeht. Man erzählt, Pietro di Cortona habe, als er ein Werk von ihm gesehen, das ihm keine Ehre machte, es darum nicht verachtet, sondern nur ge-

10) Es ist da ein grosser Saal, wo er mit dichterischer Phantasie den Schutz darstellte, welchen Lorenzo de' Medici den Wissenschaften angedeihen liess. Bei manchen Freiheiten seines Jahrhunderts und seiner Natur hat es doch herrliche Gedanken und Figuren; und es herrscht ein solches Streben darin, die Basreliefs in der Malerei nachzuahmen, dass die Erfahrensten hintergangen worden sind und geglaubt haben, sie sprängen aus den Wänden hervor. Dies von ihm unbeendete Werk vollendeten Pagani, Montelatici und Furini durch einige andere Lünetten. *L.*

sagt: das malte Giovanni, als er schon merkte, dass er ein grosser Mann war. Seine Bilder auf Holz oder Leinwand werden weniger bewundert, und nie ist er von Rohheit frei. Er hatte einen Sohn, der Künstler war, Gio. Garzia genannt, der sehr verständige Wandbilder in Pistoja hinterliess.

Baldassare Franceschini, von seinem Geburtsort Volterrano, oder auch, um ihn von Ricciarelli zu unterscheiden, der jüngere Volterrano genannt, schien vor allen Jüngern Roselli's geeignet, Kuppeln, Tempel und grosse Säle zu verzieren, in welchen Arbeiten er sich mehr als in Zimmergemälden auszeichnete. Die Kuppel und die Decke der Capelle Niccolini in S. Croce ist sein glücklichstes Werk in dieser Gattung, und kann auch einen Bewunderer Lanfranco's überraschen. Auch die in der Nunziata ist sehr schön; noch weniger ist die Decke einer Capelle in S. Maria Maggiore zu übersehen, ein so wohl verkürzter Elias, dass er an den berühmten Rochus Tintoretto's erinnert, so täuscht er das Auge! Giovanni da San Giovanni hatte ihn zu seinen Arbeiten im Palast Pitti als Gehülfen angenommen, ward aber so eifersüchtig auf sein Talent, dass er ihn bald verabschiedete. Sein Feuer wird von Ueberlegung und Anstand gemässigt, seine ursprüngliche volksthümliche Zeichnung durch Nachahmung anderer Schulen freier und grösser. Diese kennen zu lernen, sendeten ihn seine Gönner, die March. Niccolini, einige Monate auf Reisen. Die Parmigianer und Bologneser Schule waren sehr ergiebig für ihn. Er lernte auch Pietro di Cortona kennen und theilte einige Ansichten und Grundsätze mit ihm; was auch sonst in diesem Zeitraume nichts Seltenes ist.

Volterrano malte viel Frescobilder in Florenz, wie in Rom im Palast Bufalo, ein anderes zu Volterra, welches Baldinucci angeführt hat. Das Lob, das dieser ihm ertheilt, scheint eher karg, als übermässig, wenn man theilweise die eigenthümliche Erfindung, die an Grossmalern, oder sogenannten Macchinisten, so seltene correcte Zeichnung, die Stärke in der Perspective, das Geistreiche und Muntere in den Bewegungen, die Sauberkeit der ernsten, wohl abgewogenen und vereinten Farben, den angenehmen und ruhigen Einklang erwägt. Dieselben Gaben leuchten verhältnissmässig auch aus seinen Oelgemälden hervor. So sein heil. Filippo Benizj in der Nun-

ziata zu Florenz; der Evangelist Johannes, eine schöne Figur nebst andern Heiligen zu Santa Chiara in Volterra; der heil. Karl, welcher den Pestkranken das Abendmal reicht, in der Nunziata zu Pescia, und andere hinlänglich vollendete, was nicht immer der Fall ist. Dasselbe kann man auch von seinen Zimmergemälden sagen, deren das Fürstenhaus, die edlen Häuser in Florenz und Volterra, vorzüglich das Maffeische und Sermollische in Menge haben.

Cosimo Ulivelli ist auch ein guter Historienmaler von einem Style, der zuweilen von minder Achtsamen mit dem des Meisters verwechselt wird, während Kundige minder zierliche Formen, minder starkes und sauberes Colorit, etwas Manierirtes und Mühseliges darin finden. Man muss die Werke aus seiner besten Zeit sehen, wie einige Lünetten im Carmeliterkloster. — Antonio Franchi, aus Lucca, aber in Florenz angesiedelt, wird von Vielen weniger, als Ulivelli geachtet, ist jedoch, wenn ich nicht irre, bedächtiger und fleissiger, ja in genauer Ausführung kann er sich mit jedem Zeitgenossen messen. Sein Joseph von Calassanzio in der Kirche der Scolopeischen Väter ist ein Bild von guter Wirkung und auch der Zeichnung wegen zu loben. Ein anderes in dem Caporgnanischen Sprengel im Lucchesischen, Christus, der Petrus die Schlüssel giebt, sagt mir ein erfahrner Künstler, soll am meisten gelobt werden. Andere findet man in seinem Leben, welches Bartolozzi zu Florenz herausgegeben. Er war Hofmaler, und arbeitete für Hof- und Privatleute viel in Cortonischer Art, aber ohne Misbrauch. Er schrieb eine nützliche Abhandlung: *la teorica della pittura*, worin er die Vorurtheile seiner Zeit bekämpft und nach Grundsätzen verfahren lehrt. Es ward 1739 gedruckt und nachher vom Verf. gegen einige darüber erschienene Kritiken verteidigt[11]). Giuseppe und Margherita, seine Kinder, werden als verständige Maler gelobt. Vom Ersten führt man ein schönes Gemälde in der Pfarrkirche zu Borgo Buggiano an, welches jedoch sein Vater übermalte, wie er ehrlich bekannte; ich sage ehrlich, weil

11) *Antonio Franchi la teorica della pittura, ovvero trattato delle materie più necessarie per apprendere con fondamento quest' arte. Lucca* 1739. *in* 8. wird von dem Grafen *Cicognara* in seinem *Catalago ragionato* ein oberflächliches Werk genannt. *Q.*

sonst wol manche Väter ihren Söhnen geholfen haben, um ihnen zu Rufe zu verhelfen. Von Michelangelo Palloni da Campi, einem Schüler des Volterrano, kennt man in Florenz ein gutes Abbild des Furius Camillus von Salviati im alten Palast, neben dem Urbild. Er lebte und arbeitete viel in Polen. Einen wackern Schüler Baldassar's hat Baldinucci übergangen, Namens Benedetto Orsi. Pescia, seine Vaterstadt, schreibt ihm im S. Stefano den Evangelisten Johannes zu; ein sehr schönes Bild! Auch hatte er für die Gesellschaft der Edeln die Werke der Barmherzigkeit dargestellt in Oelbildern, welche man Fremden unter den Stadtmerkwürdigkeiten zeigte, die aber, als dieser Verein aufgehoben wurde, zersreut wurden. Noch ist eine grosse Lünette von ihm, die er zu Pistoja in S. Maria del letto gemalt hatte, welche von Kennern unter die schönen Werke des Volterrano gezählt ward, bis eine ächte Urkunde den wahren Künstler entdeckte. Zuletzt in dieser Reihe nenne ich Arrighi, Franceschini's Landsmann und liebsten Schüler, der vielleicht nichts gemalt, woran der Meister nicht viel Antheil hatte. S. *Giachi To. II. p.* 202.

Nach Franceschini, gewissermassen dem Lanfranco der Rosseli'schen, ja Florentiner Schule, gehe ich zu Francesco Furini über, ihrem Guido und Albano. Dafür haben ihn auch Auswärtige angesprochen, wesshalb er nach Venedig berufen wurde, bloss um eine Thetis, als Gegenstück zu einer Europa von Guido Reni, zu malen. Solche Künstler hatte er in Rom gesehen und scheint ihnen mehr nachzueifern, als nachzuahmen. Seine Gedanken wenigstens scheinen weder von ihnen, noch von andern dargestellt worden zu seyn; er brachte lange darüber zu, und pflegte, wenn er seine Studien zu einem Gemälde gemacht hatte, es für fertig auszugeben; so wenig Zeit und Mühe kostete ihm die Vollendung! Als er ungefähr im vierzigsten Jahre zum Priester geweiht und Pfarrer zu S. Ansano in Mugello wurde, malte er für das benachbarte Dorf San Lorenzo einige wahrhaft köstliche Bilder, theils weil sie von dieser Hand selten, theils weil trefflich ausgeführt. Vor allen bewundert man einen Francesco, der die Wundmale empfängt, und Mariens Himmelfahrt, welche, alles Irdischen entkleidet, wirklich zu fliegen und zu leuchten scheint.

Sein Ruf in Italien aber ward ihm durch Zimmergemälde, die ausser Florenz selten sind, und in Florenz, wo sich ziemlich viel vorfinden, immer geschätzt werden. Sehr berühmt ist sein von den Nymphen geraubter Hylas, für das Haus Galli gemalt, grosse und grossartig verschiedene Figuren; die drei Huldinnen des Hauses Strozzi, wie die vielen historischen Bilder, oder halbe Figuren nicht zu erwähnen, welche in der Stadt zerstreut sind und in seinem Leben nicht erwähnt werden. Es sind zumeist Nymphen, oder auch Magdalenen, nicht viel mehr verschleiert, als Nymphen. Denn Furini war in Darstellung zarter Körper geschickter, als vorsichtig.

Furini musste nicht wenig Schüler, oder Abbildner haben, da seine kurz vorher erwähnten Zimmergemälde copirt, oder wenigstens nachgeahmt in Florenz sehr häufig sind. Oft sind sie wegen fehlerhafter Anmischung nachgedunkelt; oft giebt man Simone Pignone für ihren Urheber aus, aber meistens, wenn ich nicht irre, fälschlich. Dieser war Francesco's bester Schüler, in Fleischfarben äusserst zart, wie man an dem Bilde des Bernardo Tolomei zu Monte Oliveto sieht, wo Maria und das Götterkind wenigstens sehr schönes Fleisch, wenn nicht schöne Züge haben. Berühmter ist das Bild zu S. Felicità des heil. Ludwigs, Königs von Frankreich, das ihm mit 500 Scudi bezahlt und von Giordano sehr gelobt wurde. Nach den *lett. pitt.* (*To. I.*) schätzte Maratta unter den Florentiner Malern seiner Zeit nur Gabbiani und Pignone. Uebrigens ward er von Bellini in der Bucchereide gelobt, wo er für Pignone eine neue Benennung erfand, mit einer unsern komischen Dichtern gewöhnlichen Freiheit, von der ich nicht weiss, wie weit sie in andern Sprachen getrieben wird: *E l'arcipittorissimo de' buoni* (unter den guten erzmalerischter.)

Lorenzo Lippi, wie sein Freund, Salvator Rosa, theilte seine Zeit zwischen Malerei und Dichtkunst. *Il Malmantile racquistato* in Toscanischer Sprache[12]) ist ein Gedicht von ihm, welches vielleicht weniger gelesen wird, als die Satyren von Salvator Rosa, aber zierlicher und mit all' den

12) Herausgeg. mit Anmerkungen von Dr. Paolo Minucci, nochmals mit andern Erläuterungen von Anton. Biscioni. *L.*

anmuthigen Florentinismen durchwebt ist, welche Italiens attisches Salz sind. Als er sich in seiner Schule nach einem Vorbild umsah, wählte er nach seinem Sinne Santi di Tito. Einem Dichtergeiste sagte ein gemüthlicher, und einem Schriftsteller in so vollendeter Sprache ein in der Zeichnung so correcter Maler natürlich am meisten zu. Dennoch erwarb er sich ein stärkeres Colorit und in der Gewandung folgte er einigen Lombarden und Baroccio: er bildete die Falten in Papier vor, wesshalb sie auch etwas Papierartiges haben. Die Feinheit des Pinsels, die Vertreibung, der Einklang, der gute Geschmack, mit einem Worte, Alles beweiset, dass er ein schönes Naturgefühl, wie wenig seiner Zeitgenossen, hatte. Meister Rosselli selbst bewunderte ihn, und sagte mit einer in der Malergeschichte nicht gar häufigen freisinnigen Offenheit: Lorenzo, du kannst mehr, als ich. Seine Gemälde sind in Florenz nicht selten, obwol er mehrere Jahre als Hofmaler in Inspruck lebte. Ein Gekreuzigter von seinen besten Arbeiten befindet sich in der k. Gallerie. Die Familie Arrighi hat von ihm einen heil. Xaverius, der den Gekreuzigten [13]), welchen er in das Meer hatte fallen lassen, aus den Scheeren eines Krebses rettet. Bei Baldinucci und in der *Serie de' più illustri pittori* wird der Sieg Davids, gemalt für Angiol Galli, der seinen Erstgebornen im Sohne Isais sehen wollte, und seine andern sechzehn Kinder in den Jünglingen und Jungfrauen malen liess, welche mit Sang und Spiel den Sieger und die Freiheit Israels feiern, sehr gepriesen. In diesem merkwürdigen Auftrag konnte der Maler sein vorzügliches Talent in Bildnissen, und seinen möglichst naturgetreuen Styl, der sich wenig um Verschönerungen durch Kunst und Fleiss kümmerte, üben. Sein Grundsatz war zu dichten, wie er sprach, und zu malen, wie er sah.

Mario Balassi bildete sich unter Passignano und nach den besten Römischen und andern Mustern. Er copirte die Alten trefflich, und war ein sehr erfindsamer Maler. Von

13) Hiermit meint Lanzi ein Crucifix. Andere erzählen die Legende auch so, dass ein Krebs aus der Tiefe des Meeres ein Crucifix dem heil. Franz Xaverius überbrachte, woraus er seinen Beruf, die Wilden zum Christenthum zu bekehren, erkannt habe. *Q.*

ihm sind in Privathäusern kleine historische Gemälde, auch einige Stillleben, besonders viele halbe Figuren von gutem Colorit und Rundung. Im Alter änderte er seinen Styl und besserte, was er von seinen Jugendbildern nur bekommen konnte, verschlimmerte sie aber vielmehr.

Francesco Boschi, Neffe und Schüler Rosselli's, war sehr geschickt in Portraits; das Kloster Ognissanti, wo er auch seinen Oheim Fabrizio malte, hat einige, die zu leben scheinen; und sie sind auf Kalk so wacker gearbeitet, dass sie zeigen, welcher Schule er angehörte. In Oel vollendete er ein von Matteo unvollendetes Bild; andre führte er für sich aus, meistens heilige Gegenstände, wo ihm die Frömmigkeit und Heiligkeit herrlich gelangen. In ältern Jahren ward er Priester und führte ein musterhaftes Leben, worüber sich Baldinucci sehr breit ausgelassen. Doch liess er in den vier und zwanzig Jahren seines Priesterstandes die Kunst nicht, sondern übte sie nur seltener und meistens minder glücklich, als in seiner Jugend. Alfonso, sein älterer Bruder und Mitschüler, versprach viel, und wiewol er früh starb, leistete er auch viel.

Jacopo Vignali hat im Styl einige Aehnlichkeit von Quercino, nicht sowol in den Formen, als in den grellen Abstichen und Gründen. Er wird unter Rosselli's Schülern am seltensten genannt; gleichwol hat er für Rom und den Kirchenstaat mehr, als die übrigen gemalt. Oft ist er schwach, besonders in den Gebärdungen; oft aber auch lobenswerth, wie in den beiden Bildern zu S. Simone, oder im S. Liborio bei den Missionaren. Vor allen erhebt man die Wandmalerei in der Capelle der Buonarroti. Für andere Patrizier malte er schöne historische Bilder, und in einigen Häusern hatte er auch Schüler, deren jedoch keiner ihm so viel Ehre macht, als Carlo Dolci.

Dolci ist für die Florentiner Schule, was Sassoferrato für die Römische. Beide wurden, ohne eben sehr erfindsam zu seyn, ihrer Madonnen und andrer kleinen Gemälde wegen, die jetzt sehr gesucht werden, ausserordentlich geschätzt. Viele grosse Herren wollen an ihren Betpulten köstliche und fromme Bilder haben, und suchen diese beiden häufig, obwol sie ganz verschiedene Wege gehen, wie wir seines Orts sehen

werden. Carlo ist weniger seiner Schönheit wegen berühmt, da er, wie sein Meister, ganz Naturalist ist, als durch seinen ausserordentlichen Fleiss, womit er alles ausführt, und wegen des wahren Ausdrucks zarter Regungen. So der geduldige Schmerz Christi, oder Mariens, die Reue eines büssenden Heiligen, die Freude eines Martyrers, der sich dem lebendigen Gott zum Opfer beut. Mit diesem Ausdruck des Gefühls stimmt das Colorit und der Hauptton der Bilder, in welchen nichts Lautes, oder Kühnes ist, sondern alles Bescheidenheit, Ruhe, sanfter Einklang. In ihm ist, nur vollendet, ganz Rosselli's Weise, wie in den Enkeln zuweilen das Gesicht des Grossvaters. Grosse Bilder sind wenig von ihm übrig, wie der heil. Antonius im kön. Museum, die Empfängniss Mariens bei den March. Rinuccini, die Evangelisten bei den March. Riccardi; wenig auch von weltlichen Gegenständen; einige Bildnisse, und das gepriesene Bild der Poesie im Palast Corsini. Seiner kleinen Bilder, für deren jedes er gewöhnlich 100 Scudi bekam, sind sehr viele, von ihm selbst vielmals wiederholt, aber auch zuweilen von Alessandro Lomi, oder Bartolommeo Mancini, seinen Schülern, oft auch von seiner Tochter Agnese, einer guten Malerin, die in ihres Vaters Style arbeitete, ihm jedoch nicht zu vergleichen ist. Die beiden Madonnen, die der Fürst hat, und das Martyrthum des heil. Andreas der March. Gerini sind oft copirt worden[14]).

Von Carlo's Vetter und Schüler, Onorio Marinari, sind nicht wenig Gemälde zu Florenz sowol öffentlich, als in Privatsammlungen. Nachdem er eine Zeit lang dem Meister nachgeahmt, was die erste Uebung angehender Maler zu seyn pflegt, und oft wegen der verschiedenen Anlage ihr erster Schaden ist, bildete er sich auf eigene Weise einen zweiten grossartigern, idealern und breitern Styl, wovon Proben in S. Ma-

14) Carlo Dolce gehört noch immer unter die bessern Künstler des 17. Jahrhunderts. Er gewann mehr durch Anmuth und Milde des Ausdrucks seiner Bilder, als dass er durch übertreibende, carikirende Nachahmung grosser, ihm unerreichbarer Meister um das Wohlgefallen der Menge gebuhlt hätte; und wenn seine ihm ganz eigenthümlichen zarten und innigen Bilder nicht Bewunderung erregen, so erscheinen sie uns doch sehr liebenswürdig. Die besten Stiche nach ihm sind von Raffael Morghen ein Christus, und eine Madonne von E. Hess. Q.

ria Maggiore, San Simone und in mehrern Sammlungen sind. Er starb vor der Zeit, zu grossem Nachtheil der Schule.

In dem bisher beschriebenen Zeitraume hielten sich eine geraume Zeit in Florenz einige auswärtige, den einheimischen, wie ich bemerkte, sehr nützliche Maler auf. Paggi, der unter Franz I. dahin kam, blieb zwanzig Jahre dort und malte; so in der Folge Salvator Rosa, Albani, Borgognone, Colonna, Mitelli und nicht wenig andere, von den Fürsten aus andern Orten berufen, oder auch aus eigenem Antriebe. Von ihnen wird bei den übrigen Schulen, wo sie entstanden, oder unterrichteten, die Rede seyn. Hier stehe nur Jacopo Ligozzi, welcher der Florentiner durch Anheimung, Geschäft und Schüler angehört. Er hatte in Verona unter Paol Veronese studirt, sagt Baldinucci; nach Maffei's Verbesserung unter Gio. Francesco Carrotto: wobei aber nicht bedacht worden, dass dieser starb, als Jacopo kaum drei Jahr alt war. Einige Auswärtige machen ihn zum Sohne des Malers Gio Ermanno; wovon der Ritter del Pozzo, Beider Landsmann und Lebensbeschreiber, nichts weiss. Ferdinand II. erklärte ihn zu seinem Hofmaler und Gallerieaufseher; eine ehrenvolle Wahl vor so vielen trefflichen Inngeborenen! Ligozzi hatte in seiner ursprünglichen Schule manches Werk geliefert, und eine Freiheit des Pinsels, eine breite Composition, einen Geschmack an Verzierung, und etwas Anmuthiges und Fröliches nach Florenz gebracht, die dort nicht häufig waren. Seine Zeichnung war hinlänglich correct und besserte sich immer mehr in Toscana; seinem Colorit, wiewol es nicht das Paolo'sche war, fehlte es nicht an Wahrheit und Kraft.

In Florenz werden die siebzehn Lunetten im Kloster Ognissanti geschätzt, besonders die, wo sich die zwei heiligen Stifter Francesco und Domenico besprechen, mit der Aufschrift: zu Verwirrung der Freunde, d. h. der Neidischen und Bösartigen. Dies ist sein bestes Wandbild. In Oel arbeitete er viel für mehrere Kirchen. Ein Bild in grossem Raume in S. Maria Novella ist der heil. Raimondo, der ein Kind wieder belebt; und in demselben Geschmack ein anderes bei den Barfüssern in Imola, vier gekrönte Heilige. Ein, ich wag' es zu sagen, staunenswerthes Bild, worin man Paolo's Jünger er-

kennt, ist das Martyrthum der heil. Dorothea bei den Conventualen in Pescia. Das Blutgerüst, der Henker, der Präfect zu Pferde, der Befehl giebt, sie zu tödten, die Menge der Umstehenden von verschiedenen Gesichtern und Empfindungen, die ganze Anstalt zu einer öffentlichen Hinrichtung fesselt, und bezaubert Kenner und Nichtkenner. Vor allen rührt die heilige Blutzeugin, welche knieend, mit auf den Rücken gebundenen Händen, in ruhiger Erwartung gern ihr Leben hingiebt und schon von den sie umschwebenden Engeln die ewigen mit Blut erkauften Lorbeeren erhält. In andern Bildern ist er einfacher, wie im S. Diego zu Ognissanti, oder in den Engeln bei den Scolopischen Vätern; immer aber ist er ein Maler, der gefällt und beweiset, dass er fühlt, was er malt. Er arbeitete viel für Privathäuser. In kleinern Bildern ist er vollendet und geleckt, als wären es Miniaturen, worin er auch sehr geschickt war. Agostin Caracci und andere Kupferstecher haben Mehreres von ihm herausgegeben[15].

Keiner seiner Florentiner Schüler ist so berühmt, wie Donato Mascagni, der sich in den ersten Zeiten so unterschrieb, wie auf zwei Bildern aus der heil. Geschichte, beim Abt Giachi zu Volterra. Nachdem er in den Servitenorden getreten war, nannte er sich F. Arsenio; und aus dieser Zeit sind mehrere Bilder von ihm in Florenz in einem nicht gar weichen und fetten, aber fleissigen Style. In demselben Geschmack sind einige Wunder der Nunziata, die in Lottini's Werke gestochen und erklärt sind. Grosse Ehre macht ihm das Bild in der Bibliothek des Klosters zu Vallombrosa. Es stellt die Schenkung des Staates Ferrara an den päpstlichen Stuhl durch Gräfin Mathilde dar, wie Einige geglaubt haben; eher wol einige von ihr dem Vallombrosischen Orden ertheilte Freiheiten und Geschenke; ein reiches Gemälde und des Künstlers höchster Ruhm!

Durchläuft man andere Städte Toscana's, so findet man manchen Maler, der Häuser und Kirchen wohl versorgen konnte. Francesco Morosini, der Montepulcianer genannt, kann man auch in der Stephanskirche zu Florenz kennen lernen, wo er die Bekehrung Pauli im Styl seines Meisters Fidani

15) S. *Peintre graveur. Vol.* 18. *Augustin Carache La Ste. vierge. N.* 34. *Q.*

aufgestellt hat. Arezzo hatte zwei Santini. Von dem dort der Alte genannten hat mir Ritter Giudici mehrere Bilder nachgewiesen, unter andern eine heil. Katharina, bei den Conventualen; sie haben etwas von dem damaligen Florentiner Geschmack; nur ist das Schillernde darin noch stärker. Bartolommeo und Teofilo Torre von Arezzo werden von Orlandi als Wandmaler genannt; vom Zweiten erwähnt er historische Bilder in Sälen und ganzen Häusern, die, wenn nicht gut gezeichnet, doch löblichen Colorits sind. Zu Volterra hinterliess Francesco Brini ein gutes Bild, die unbefleckte Empfängnis. Ich finde nicht, wo er her ist und welcher Schule er angehört. Pompeo Caccia's Meister kenne ich nicht, weiss aber, dass er sich Römer nennen liess, vielleicht weil man auswärts leicht die bekannte Hauptstadt für minder bekannte Orte des Kirchenstaats nennt; dass er etliche Bilder in Pistoja hinterlassen, darunter die Vorstellung (bei den Salesianerinnen) Christi im Tempel, mit der Angabe von 1615. Von Uzzano in der Nähe von Pescia war Alessandro Bardelli, dessen Style man den Geschmack Curradi's, seines und Guercino's vermeinten Lehrers, ansieht; ein guter Maler, der zu dem von Margaritone für seine Kirche in Pescia gemalten Bilde des heil. Francesco die Einfassung oder den Fries malte und ringsum die Tugenden des Heiligen darstellte, darüber eine Glorie von Engeln. Ob Alessio Gimignani, in Pistoja, der in dem fünften Zeitraume wieder vorkommen wird, sein Schüler zu nennen sei, weiss ich nicht; Anhänger Ligozzi's war er gewiss.

In diesen Jahren entstanden zwei merkwürdige Schulen, die Pisaner und Luccheser. Die Pisaner erkennt als ihr Oberhaupt Aurelio Lomi, anfangs Schüler Bronzino's, dann Cigoli's. Die correcten Werke im Dom zu Pisa sind im Style theils des Ersten, theils des Zweiten gemalt; nur ist er, gegen Cigoli gehalten, kleinlicher und minder weich. Sein Streben scheint, durch gefällige Farbe, Kleiderpracht und Verzierungen die Menge zu überraschen. Dies gefiel zu Florenz, Rom, vor allem aber zu Genua, wo er dem Sorri, der ziemlich lange in grossem Rufe dort gestanden, vorgezogen ward. Dort sind viel Bilder von ihm, wie der heil. Antonius bei den Franciscanern, und das Weltgericht zu S. M. di Carignano;

Bilder, die durch etwas Neues anziehen, das erste anmuthig, reich, im Colorit gehalten; das zweite schrecklich und in der Farbe lebhafter, als er je pflegte. Minder auffallend, aber von den Pisanern als sein Meisterwerk geachtet ist ein S. Girolamo auf dem Friedhof, worunter sein Name und das Jahr 1595 steht.

Wahrscheinlich lehrte er die Anfangsgründe der Kunst seinem Bruder Orazio Lomi, der mit dem Zunamen eines mütterlichen Oheims de' Gentileschi genannt wurde; jedoch bildete er sich in Rom nach den besten Mustern, und durch Agostino Tassi's Freundschaft. Tassi war brav in Verzierungen und Landschaften, und Gentileschi malte zu seinen Erfindungen angemessene Figuren in der Loggia Rospigliosi, im grossen Saale des Quirinalen Palastes und an andern Orten. In Rom malte er auch auf Tafeln und Leinwand für Kirchen, namentlich in der alla Pace, woraus aber seine Stärke nicht ersichtlich ist, entweder, weil sie aus seinen Jugendjahren, oder nachgedunkelt sind. Er hatte damals noch nicht die schönen Lombardischen Tinten und Schattengebung, die man jetzt in vielen seiner Zimmergemälde sieht. Ein sehr reizendes ist im Palast Borghesi, die heil. Cäcilia mit dem heil. Valerian. Die schönsten finden sich im k. Palast zu Turin, und in einigen zu Genua. Die Cambiasi haben einen David, der über dem todten Goliath steht, der so aus dem Grunde heraustritt, mit so lebhaften und schön entgegengesetzten Tinten, dass man darin einen neuen, fast nie gesehenen Styl zu erblicken meinen könnte. Er wurde von Vandyck geachtet und unter seine Reihe von Bildnissen hundert berühmter Männer aufgenommen. Schon alt ging er an den Englischen Hof und starb im 84. Jahre.

Artemisia, seine Tochter und Schülerin, folgte ihm dahin; ihre besten Jahre aber verlebte sie in Italien. Sie wurde ihrer Talente, angenehmen Gesichtsbildung und Betragens wegen geachtet und gepriesen. Nicht bloss Italiener, sondern auch Ausländer haben von ihr geschrieben, namentlich Walpole in den Maleranekdoten aus England. Sie lebte lange in Neapel, an Pierantonio Schiattesi verheurathet, in der Kunst von Guido Reni unterstüzt und gefördert, und studirte Domenichino und andere lobenswerthe Meister. Ihrer

historischen Gemälde sind wenig, der Gehalt verschieden. Neapel und Pozzuolo besizt einige, Florenz zwei mit ihrem Namen, eins in der k. Gallerie, eins bei dem H. Averardo de' Medici. Jenes, Judith und Holofernes darstellend, ist ein Gemälde von kräftiger Farbe, einem Ton und einer Anschaulichkeit, die Schrecken einflösst. Dieses, die Versuchung der Susanna, ist lieblich durch die Umgebung, die Anmuth der Hauptfigur und die Gewandung der übrigen. Berühmter, beinah eigenthümlich war Artemisia durch Portraits. Durch diese ward sie in ganz Europa bekannt, und übertraf darin ihren Vater.

Orazio Riminaldi, Schüler des ältern Lomi zu Pisa und des jüngern zu Rom, ahmte keinem von ihnen nach, sondern liess sich anfangs von Manfredi in Caravagischem Style bilden, überliess sich aber nachher dem Domenico Zampieri, und schien ihm nachzueifern geboren. Seitdem die Malerei in Pisa wieder auflebte, hatte es vielleicht keinen so tüchtigen Meister, und am Arno, diesem den Künsten so freundlichen Himmelstriche, gab es nicht bessere. Grossartig im Caraccischen Styl war er in den Umrissen und Gewändern; reizend und anmuthig im Fleisch; voll, leicht und zart in der Führung des Pinsels, würde er nichts zu wünschen übrig lassen, wenn nicht die unglückliche Farbenanmischung auch ihm Eintrag thäte. Durch übermässige Anstrengung, oder, nach Andern, durch Ansteckung ward er im Jahr 1630 noch jung dem Vaterlande entrissen, für welches allein er seine besten Jahre gelebt zu haben scheint. Mehrere schöne Altargemälde hat er dort hinterlassen, deren eins, das Martyrthum der heil. Cäcilie, nachher im Palast Pitti aufgestellt ward. Im Dom auf dem Chor sind zwei biblische Geschichten von ihm; ein wahres Studium für den, welcher diesen Zeitraum kennen lernen will! Der Bauaufseher war so klug, ehe dieser Zeitraum zu Ende ging, die Kuppel malen zu lassen und dazu Riminaldi vor Allen zu wählen. Und so führte er denn in dem Sieg der gen Himmel fahrenden Maria eins der bestverstandenen und vollendesten Oelbilder, welche Toscana bis dahin gesehen, aus; es war sein letztes. Sein Bruder Girolamo endete es matt mit einer Figur, die noch fehlte, und die Familie erhielt dafür 5000 Scudi. Man sieht wenig von ihm in

den Pisaner Sammlungen, noch weniger ausserdem. Doch war er zu seiner Zeit sehr bekannt und ward nach Neapel geladen, um dort in der Capelle des heil. Januarius zu malen, nach Paris, am Hofe der Königin.

Unter den übrigen von Morrona, oder dem Abt Tempesti erwähnten Pisanern jenes Jahrhunderts wähle ich zum Schluss nur einige der denkwürdigern Künstler aus. Dies verdienen Ercole Bezzicaluva theils wegen seiner Kupferstiche, theils wegen der Heiligen auf dem Chor des heil. Stephanus zu Pescia, wenn diese anders von ihm sind; Gio. del Sordo, sonst auch Mone da Pisa genannt, obwol er im Colorit mehr leistete, als in Erfindung. Zaccaria Rondinosi, angeblich aus der Florentiner Schule, war in Verzierungen stärker, als übrigens. Er stellte die Bilder auf dem Friedhof her, bekam auch dort ein Grabmal und eine Grabschrift in Marmor. Von Arcangela Paladini, einer trefflichen Stickerin, kenne ich jetzt kein Bild, als ihr eigenes Portrait. Es ward in der k. Gallerie unter den berühmten Malern aufgestellt; dies und dass es sich von 1621 bis jetzt hielt, ist kein zweideutiger Beweis ihres Verdienstes; denn dort versagt man den Bildnissen vorzüglicher Maler nicht leicht eine Stelle, sieht sie aber gleichsam wie geborgt an und lässt sie nach einem fürstlichen Landhause wandern, wenn neue Gäste in diesem sogenannten Malercabinet ankommen. Gio. Stefano Marucelli, Kriegsbaumeister und Maler, war nicht in Pisa geboren, aber einheimisch durch Wohnsitz und Neigung. Wie die Sage unter den Pisanern geht, kam er aus Umbrien nach Toscana und ward Boscoli's Schüler, wetteiferte in Pisa mit den tüchtigen Künstlern, die wir von Zeit zu Zeit erwähnt haben, bei der Verschönerung der Tribune im Dom. Von ihm ist Abrahams Bewirthung der Engel, deren glückliche Erfindung und reizende Tinten gelobt werden. Zu S. Nicola in Pisa ist auch noch von Domenico Bongi di Pietrasanta ein Andenken. Er bildete sich nach Perin del Vaga und arbeitete 1582.

Die Reihe der bessern Luccheser beginnt mit Paol Biancucci, dem besten Schüler Guido Reni's, dessen Lieblichkeit und Farbenauftrag man in vielen seiner Bilder erkennt. Zuweilen hat er so viel Aehnliches von Sassoferrato, dass er

mit ihm verwechselt wird. Das Fegefeuer, welches er im Suffragio malte, und die Heiligen in S. Francesco, zwei Bilder in dem Hause Boccella, und viele andere hier und da in der Stadt, verdienten, dass Malvasia ihn in das Verzeichnis der Zöglinge Guido's aufgenommen hätte. Darin fehlt aber ausser diesem auch Pietro Ricchi, ebenfalls ein Luccheser, der aus Passignano's Schule nach Bologna ging. Allerdings kann man hinsichtlich dieses Künstlers doch zweifeln, dass Guido sein Lehrer gewesen, wenn gleich Baldinucci und Orlandi es behaupten; denn Boschini, sein Freund, spricht davon kein Wort; er sagt bloss, Ricchi habe bereuet, nicht in Venedig studirt zu haben. Wie dem aber sei, soviel ist gewiss, dass er Guido's Formen oft nachahmte; in Zeichnung aber und Farbengebung hielt er sich meistens an Passignani, ja er eignete sich von ihm die Venezianer Schule an, wie wir erzählen werden. Zu S. Francesco in Lucca sind zwei Bilder von ihm, andere in Privathäusern; geringe Beläge seiner fruchtbaren Erfindsamkeit, seiner schnellen und fast unermüdlichen Hand. Er malte in mehreren Städten Frankreichs, im Mailändischen, noch mehr im Venezianer Gebiet, und starb zu Udine, in dessen handschriftlichem Wegweiser er zuweilen genannt wird.

Lange aber lebte und lehrte in Lucca Pietro Paolini, laut der Geschichte ein Zögling der Römischen Schule, wiewol, seinen Bildern nach zu urtheilen, man darauf wetten möchte, dass er aus der Venezianer Schule sei. In Rom arbeitete er häufig bei Angiolo Caroselli, der sich nach Caravaggi gebildet, aber geschickt und jedem Style gerecht war. Bei ihm bildete sich Paolini zu einer guten Zeichnung, breiten kecken Farbengegensätzen und kräftigen Tinten, so dass man ihn bald mit Tizian, bald mit Pordenone verglichen, ja auch unzweideutige Nachahmungen Veronese's bemerkt hat. Das Martyrthum des heil. Andreas in S. Michele, und das grosse Leinwandbild in der Bibliothek S. Frediano, fast sechzehn Ellen breit, könnten allein einen Maler unsterblich machen. Er hat darauf den Papst Gregor vorgestellt, wie er Pilgern ein Gastmal bereitet; ein prächtiges, auf Paolo's Weise mit Geräth und schönen Fernen verziertes, figurenreiches Gemälde, von einer Mannichfaltigkeit, Harmonie und Schön-

heit, dass viele damalige Dichter es wie ein Wunder besangen. Schön sind auch seine Zimmerbilder für Gesellschaften und ländliche Feste, die in Lucca nicht selten sind. Namentlich werden von Baldinucci jene zwei in der Familie Orsetti gepriesen, Wallensteins Ermordung vorstellend. Baldinucci bemerkt, er habe in jener tragischen Zeit ein vorzügliches Talent gehabt, überhaupt für das Starke, Gewaltige; im Zarten bewundert er ihn nicht so, tadelt vielmehr, dass er in weiblichen Figuren zuweilen etwas zu derb sei. Dass er aber auch, wenn er wollte, recht lieblich seyn konnte, beweiset das grössere Bild in der Dreieinigkeitskirche, welches so anmuthig ausgeführt seyn soll, weil er seinem Mitbewerber Biancucci nicht nachstehen wollte.

Sein Schüler war Pietro Testa, der in Rom der Lucchesiner hiess, nun wol nicht; aber wahrscheinlich ist, dass er, da er Paolini's Zeitgenosse war, die Anfangsgründe der Kunst von ihm sicher schon in Lucca lernte, eh' er Rom sah. Hier hatte er verschiedene Meister, am längsten Pier da Cortona, der ihn, weil er seine Grundsätze verachtete, aus der Schule jagte. Er hielt sich besonders an Domenichino, auf dessen Unterricht er, nach Passeri, stolz war, wiewol er im Grunde in seinem Styl hier und da, gleichsam wider Willen, Cortona ähnelt. Auch von seinem Freunde Poussin hat er etwas, sowol in den, manchmal allzu schlanken Figuren, als in den Landschaften und im Studium des Alterthums, welches er so liebte, dass er das Beste, was Rom in Bau- oder Bildhauerkunst hatte, zeichnete. Darin ist er köstlich. Der Tod Angiolo's zu S. Martino a' monti, ein Bild voller Kraft, ist was man öffentlich von ihm sieht. In Sammlungen ist er leichter zu studiren; auf dem Campidoglio ist von seiner Hand ein an die Ismaeliten verkaufter Joseph; im Palast Spada[16]) ein Kindermord; sonst nicht viel; denn er stach mehr, als er malte[17]). Zu Lucca sind einige

16) Jetzt fast aller seiner Schätze beraubt. *Q.*

17) Passeri, der seine Tinten nicht genug loben kann, erklärt ihn hinsichtlich der Erfindung für gross, und von seinen Stichen sagt er, „nie hat man an einem andern Maler so grosse, umfassende Gedanken, so edle und fremdartige Ideen, so erhabene Erfindung ge-

Oelbilder von ihm, eins in mattem Styl zu S. Romano, mehrere in S. Paolo, in der Buonvisischen Sammlung und andern, aus seiner besten Zeit. Noch sind zwei Wandgemälde von ihm vorhanden, das symbolische der Bibliothek im öffentlichen Palast, und im Hause Lippi eine kleine Betsaalkuppel, die sehr anmuthig ist. Uebrigens hatte er sich in Rom niedergelassen, wo er unglücklich lebte und, ob aus Verzweiflung oder verunglückt, in der Tiber ertrank. Er kann mindestens hochbegabten Jünglingen zur Warnung dienen, dass sie nicht eitel werden, noch Andere verachten. Denn eben dadurch entfremdete er sich die Herzen vieler Zeitgenossen, so dass er weder so gelobt, noch beauftragt wurde, wie viele andere, und stets grollte, bis er in Verdacht kam, er habe den Verstand verloren.

Mit Uebergehung einiger Andern aus Paolini's Schule, die seinem Style minder zugethan waren, will ich nur die drei Brüder Cassiano, Francesco und Simone del Tintore erwähnen. Vom Erstern finde ich nichts, was ihn über das Mittelmässige erhübe; vielmehr schreibt man ihm, oder einem ähnlichen mittelmässigen Schüler, oder manchmal Paolini's Alter, wo er mehr skizzirte, als malte, minder schöne Paolinische Bilder zu. Francesco lernt man als Tüchtigen aus der Heimsuchung im Zimmer des Bannerherrn, und aus andern Stücken der Motronischen Sammlung kennen. Simone war gross in Vögeln, Früchten und dergleichen Gegenständen der niedern Malerei, von welcher ich hier noch, wie am Ende jedes Zeitraums, sprechen will. In Früchten nun, und noch mehr in Blumen zeichneten sich Angiol Gori und Bartolommeo Bimbi, zwei Florentiner, aus, der Zweite Schüler des Ersten in dieser Gattung, und Lippi's in den Figuren. Lippi selbst wendete sich von Figuren zu Früchten, Blumen; zu Thieren Andrea Scacciati, welcher darin sehr glücklich war und Copien davon in das Ausland sendete. Bimbi galt für den Marius seiner Schule. Er unterrichtete Fortini, welcher bald mit Moro, ebenfalls einem Blumen-

sehen... „Jedes Bild bereicherte er mit dichterischen Ideen und Phantasien; was freilich nicht Alle loben, weil sie den reinen Vorfall ohne allen Zusatz fordern. *L.*

und Thiermaler, erwähnt werden wird. Diese alle räumten in der Folge dem Neapolitaner Lopez das Feld, der sich auf seinen Reisen durch Italien auch in Florenz aufhielt, wie wir an einem andern Orte sehen werden.

Die Landschaftsmalerei und ihre Aufnahme in Sammlungen stieg in diesem Zeitraume, und der erste Styl, der in Florenz viel Anhang fand, war der des Niederländers Adriano. Cristofano Allori übertraf alle an Fleiss und Sicherheit des Pinsels und durch schöne Figuren, die er in den Landschaften anbrachte. Guasparre Falgani, der ihn an Menge solcher Bilder übertraf, ward von Valerio Marucelli unterrichtet, von Gio. Rossi und Benedetto Boschi, Francesco's Bruder und Mitschüler, nachgeahmt. Die Landschaften jener Zeit wurden in den grünen Partieen oft schwarz und heissen bei Baldinucci in alter Manier. Die neue begann in Florenz mit Filippo d'Angeli, oder Filippo Napoletano, der unter Cosimo II. am Hofe lebte, und noch länger bei Salvator Rosa. Dieser wurde vom Cardinal Gio. Carlo nach Florenz gebracht, und verlebte dort sieben Jahre als Dichter, Maler und Komiker, stets beliebt wegen seines muntern schönen Geistes, und von Gelehrten häufig besucht, deren damals Florenz in allen Zweigen in Menge hatte. Schüler hatte er nicht, aber Copisten und Nachahmer seines Styls unter mehrern Jünglingen, wie Taddeo Baldini, Lorenzo Martelli und andere. Vorzüglich tüchtig in dieser Kunst war Antonio Giusti, Cesare Dandini's Zögling; aber er betrieb auch alle übrige Zweige anmuthiger Malerei; ja Orlandi spricht von ihm als einem allseitigen Maler. Zwei Brüder Poli, reiche und heitere Landschafter, erwähnt Morrona, die in den Florentiner und Pisaner Bildersammlungen bekannt sind.

Was nun Meeransichten betrifft, so finde ich unter den Toscanern keinen, der sich darauf gelegt, wie Pietro Ciafferi, sonst lo Smargiasso genannt, der unter den Pisaner Malern erwähnt wird. Er soll lange in Livorno, diesem seinem Talent angemessenen Orte, gelebt haben. Hier malte er an mehrern Hausgiebeln Landungen und Seeunternehmungen; und dergleichen Gegenstände, Häfen, Küsten, Schiffe malte er in Oel, sehr ausgeführt, mit gut gezeichneten und

seltsam bekleideten Figuren. Viel leistete er auch in der Baukunst. Livorno und Pisa haben viel Bilder auf Leinwand von ihm; und hier steht auf einem beim Dechant Zucchetti der Name des Malers und das Jahr 1651.

Die Perspective ward in Florenz besonders damals ausgebildet, als die Bologneser sie auf jene Höhe getrieben hatten, wovon zu seiner Zeit gesprochen werden wird. Unterricht darin gab Giulio Parigi, ein tüchtiger Baumeister, ferner Baccio del Bianco, der als Kriegsbaumeister Philipps IV., des Katholischen, starb. Muster zu diesen Lehren gab Colonna, der mit seinem Mitelli 1638 nach Florenz kam und sechs Jahre im Dienste des Hofes sich dort aufhielt. Nachher standen in Florenz auch Prospectmaler und Verzierer auf; ja es erhob sich eine neue Schule, deren Stifter Jacopo Chiavistelli war, ein Maler von gediegenem und nüchternem Geschmack, wie einer seiner Zeit. Man lernt ihn in mehrern Kirchen und Sälen der Stadt kennen, wie im Palast Cerretani, wo seine zierlichsten Arbeiten sich befinden. Er hat auch für Sammlungen gearbeitet, wo es an Perspectiven von ihm nicht mangelt. Orlandi führt als seine besten Schüler an Rinaldo Botti, Lorenzo del Moro, seinen Vetter[18]), Benedetto Fortini, und Giuseppe Tonelli, der auch in Bologna studirte. Zu diesen kann man noch Angiol Gori, Giuseppe Masini und andere zählen, die mit ihm den Galleriecorridor um 1658 und einige Jahre nachher malten; nicht eben ihr bestes Werk! Ich finde in den von Malvasia (*T. II. p.* 424.) gesammelten Nachrichten Mondina's und Alboresi's, dass mit ihnen in Florenz Ruggieri wetteiferte, jener Antonio, glaube ich, Vannini's Schüler, von welchem der heil. Andreas in der Michaeliskirche zu Berteldi ist, die jetzt gewöhnlich die Kirche des heil. Gaetano heisst. Auch war er nicht der Einzige, der Figuren in seine Prospecte malte; sehr viele dieser letzten Wandmaler waren, so zu sagen, rechts und links.

18) Magalotti (*Lett. pitt. To. V. p.* 229.) nennt Botti einen berühmten Wandmaler. Von Lorenzo sind mehrere Bilder in grossen Räumen; er malte die ganze Decke in der Dominicanerkirche zu Fiesole, welche Conca unter die guten Werke seiner Zeit rechnet. *L.*

Die Portraitmalerei, die Schule der besten Maler, welche wahr malen wollen, wurde sehr von Passignano gefördert. Sein Schüler war der Vater des berühmten Francesco Furini, der Filippo Sciameroni hiess. Ausser diesem unterrichtete er auch die beiden Brüder Domenico und Valore Casini, welche Baldinucci preiset; besonders den zweiten, einen freien Pinsel und treuen Nachbildner jedes Zugs; von dessen Bildnissen die Hauptstadt voll ist. Cristofano Allori portraitirte theils im Auftrag, theils aus Lust, sich in den schönsten Formen zu versuchen. Er malte auf Leinwand, und seine Bilder werden geschätzt, obwol sie unbekannte Personen darstellen; so das beim Rathsherrn Orlandini. Auch führte er sie auf kleinen Kupfertafeln aus[19]), welche in der grossen Mediceischen Sammlung befindlich sind. Unter seinen Schülern folgte ihm Cerrini, der ebenfalls, wenn ich nicht irre, in jene Sammlung aufgenommen ist. Unter den Portraitmalern und Copisten war auch Gio. Batista Stefaneschi, ein Mönch von Monte Senario, Schüler Comodi's und trefflicher Miniaturmaler.

Vorzüglich bewundert wurde Just Sustermans aus Antwerpen, dort von Wilhelm Peter de Vos unterrichtet. Er liess sich in Florenz zur Zeit Cosimo II. nieder, und diente dem Hofe bis zur Regierung Cosimo III., ward auch an andere Deutsche und Italienische Höfe gesendet und kam in Bildnissen Vandyck sehr nahe. Dieser ehrte ihn sehr, und bat ihn um sein Bildnis, mit dem Versprechen, ihm das seinige zu senden. Auch Paul Rubens, der ihn als eine Zierde seines Landes ansah, ehrte ihn und schenkte ihm ein historisches Gemälde. Just malte die Mediceerfürsten der damaligen Zeit in mehrern Manieren, und als Ferdinand II. noch jung den Thron bestieg, fertigte er ein staunenswerthes Gemälde aus lauter Portraits. Er stellte nämlich den dem neuen Herrscher geleisteten Huldigungseid dar, und brachte dabei nicht nur die k. Grossmutter und Mutter, sondern auch Rathsherren und die vornehmsten Herren an; ein grosses Gemälde, welches in Kupfer gestochen ward[20]), und jetzt auf der Gal-

19) So ist das Lanzi'sche zweideutige *rami* zu verstehen. *Q.*

20) Von Mogalli in drei zusammengehörigen Blättern. *Q.*

lerie sich befindet. Dieser Künstler hatte eine Feinheit und Anmuth des Pinsels, die auch seine ursprüngliche Schule bewunderte, ausserdem aber eine eigene Gabe, jedes Gesicht zu veredeln, ohne es doch unkenntlich zu machen. Auch gab er jedem seine eigene charakteristische Bewegung, so dass er zuweilen das Gesicht des Abgebildeten verdeckte, und dennoch aus den Gebärden der Dargestellte untrüglich errathen wurde[21]).

Lange hielt sich in Florenz Jacopo Borgognone auf, dem Fürsten Mattias angenehm, dessen Kriegsthaten in Deutschland und Italien, und die Orte, wo sie sich zugetragen, er nach dem Leben, wie ein Historiker, darstellte. Seine Schlachten sind in der Stadt nicht selten; ich weiss aber nicht, ob er einen Schüler in Florenz gehabt. Der, welcher dort Jacopo's Nachahmung förderte und fast überall vorkommt, war Pandolfo Reschi aus Danzig, einer seiner besten Schüler, auch in Landschaften im Geschmack Rosa's und in Bauwerken gut. Bei Dr. Viligiardi hab' ich ein Bild von ihm gesehen, eine Ansicht des Palastes Pitti, wo die Umgebungen, welche damals fehlten und von den östreichischen Fürsten zu grosser Zier der Residenz gebaut sind, hinzugemalt worden. Die Erfindung dieser Zusätze war von Giacinto Marmi, die Ausführung des ganzen Bildes von Pandolfo. Er stattete das Bild mit artigen Figuren aus, und konnte in Allem überraschen, ausser in der richtigen Vertheilung von Schatten und Licht, worin er nicht gar glücklich ist. Als Schlachten- und Landschaftsmaler zugleich bildete sich unter Furini ein Santi Rinaldi, zubenannt il Tromba, ein Zeitgenosse Pandolfo's, aber in Florenz minder bekannt, als dieser.

Baccio del Bianco hatte sich in Bilivert's Schule zu einem guten Zeichner und verständigen Maler gebildet, ging mit dem kaiserl. Architect und Kriegsbaumeister nach Deutschland und lernte von ihm die Perspective. Er lehrte sie mit Beifall in Florenz, wie wir schon bemerkten, vernachlässigte aber darüber seine Wandmalerei keineswegs. Von Natur witzig, war er in burlesken Bildern, die meistens Federzeichnungen blieben, ungemein. Auch malte er kräftig in Oel, namentlich

21) Vgl. *Füssli's allg. Künstlerlexicon. Forts. Th.* 2. *Q.*

Zerrbilder in Caraccischer Weise, zuweilen Zwerge, oder ähnliche Fehlgeburten der Natur.

Gio. Batista Brazzè, genannt il Bigio, Schüler Empoli's, sprach sich in einer andern Gattung von Launen aus, Menschengestalten in der Ferne, welche in der Nähe besehen aus verschiedenen Früchten, oder aus fein gemalten mechanischen Werkzeugen zusammengesetzt sind. Baldinucci giebt ihn als Erfinder dieser Gattung an; ich glaube frühere Muster in der Mailändischen Schule zu finden, wovon ich weiter am Ende des zweiten Zeitraums spreche.

Endlich verdankt diesem Zeitraume in Florenz seine Entstehung das Mosaik aus harten Steinen, welches zwei Jahrhunderte hindurch immer weiter bis zur Figurenmalerei getrieben, jezt allenthalben als eine eigenthümliche, beinahe ausschliessliche Arbeit dieser Hauptstadt bekannt ist. In einem Briefe Teofilo Gallaccini's (*Lett. pitt. T.* 1. *p.* 303.) heisst es, das Mosaik sei in Florenz zu Zeiten des Grossherzogs Ferdinand I. erfunden. Dies ist aber unwahr. Früher schon blühte diese Kunst unter den Lombarden. Die Karthause von Pavia unterhielt eine Familie Sacchi, welche bis auf unsere Zeit dort lebte und jene Kirche mit vielen Musivarbeiten aus harten Steinen versehen hat. In Milano giebt es auch sehr alte Versuche. Hier hatte sich jener Giacomo da Trezzo gebildet, welcher das Tabernakel an der Kirche des Escurials verfertigte, angeblich das schönste und glänzendste in der ganzen Christenheit[22]). Florenz selbst hatte schon zu Cosimo I. Zeit die Erstlinge dieser Kunst in einem Tischchen aus Edelsteinen, wie Vasari erzählt (*T. VIII. p.* 156). Ein anderes ähnliches machte für Franz I. nach einer Zeichnung Vasari's Bernardino di Porfirio da Leccio, im Florentiner Gebiete, ganz von orientalischem Marmor, ausgelegt mit grossen Stücken von Jaspis, Heliotrop, Carneol, Lapis und Achat, wie andern kostbaren Steinen und Edelsteinen, an Werth 20,000 Scudi (*das.*). Aber jene aus grossen Stücken gearbeiteten Werke

22) S. *Conca To.* 2. *p.* 33., wo auch bemerkt wird, dass der Künstler durch diese und ähnliche Arbeiten in Madrid so zu Ehren kam, dass eine der Hauptstrassen der Stadt von seiner Wohnung seit Philipp II. bis auf unsere Zeit Jacome Trezzo genannt wurde. *L.*

waren noch nicht so vollkommen eingelassen, dass daraus ein solcher bunter Wechsel von Farben und Halbtinten entstanden wäre. Diese werden, nach Baldinucci, durch die Farben der Steine selbst hervorgebracht, und durch Abschwächung, wie Verstärkung beinahe zu Gemälden. Man braucht dazu alle Arten harter Steine; diese werden gesägt und aus ihnen die unzähligen Tinten gewählt, welche stufenweise vom Stärksten zum mindest Starken gehen und fertig liegen, um an ihrer Stelle eingesetzt zu werden. Diese Kunst musste man in Mailand suchen, wo sie wegen der angränzenden, an harten Steinen so fruchtbaren Schweiz einen hohen Grad erreicht hatte. Franz I., welcher dem heil. Lorenz die grosse Capelle der Fürstengräber aufführen, und ihre Urnen und Altäre mit Arbeiten aus harten Steinen verzieren wollte, berief im Jahr 1580 Gio. Bianchi von dort an seinen Hof, und übertrug ihm die Leitung dieser Musivarbeiten. Nicht lange nachher unter Ferdinand fasste die neue Kunst Fuss, und wurde von Constantin de' Servi, wie nachher von Andern, die ihn übertrafen, gefördert. Die dort verfertigten und Fürsten zum Geschenk übersendeten Tische, Schränkchen, Schmuckkästchen, Bildchen mit Landschaften oder Bauten, sind durch ganz Europa verbreitet. Die Florentiner Gallerie hat in einem Zimmer die schönste achteckige Tafel, worauf das mittlere Rund eine Zeichnung von Poccetti, die Verzierung umher von Ligozzi ist. Ausgeführt wurde das Werk von Jacopo Autelli, der mit vielen Gehülfen sechszehn Jahre daran arbeitete und 1649 es vollendete. In einem andern Zimmer, wo sich die Cammeen und geschnittenen Steine befinden, sind Stufen in halberhobener Arbeit und kleine Standbildchen ganz aus harten Steinen, ebenfalls Leistungen dieser Meisterschaft; das nicht zu erwähnen, was im Palast Pitti und besonders in S. Lorenzo ist. Diese Schule besteht noch unter der Aufsicht der Herren Siries, mit einer Menge untergeordneter Arbeiter, und wird vom Fürsten, für welchen sie stets arbeitet, freiedel unterhalten[23]).

23) Einige neuere Arbeiten in Mosaik von harten Steinen übertreffen Alles, was man früher geleistet hat. Es ist unter andern ein Tisch von Propbyr im Palast Pitti, auf welchem seltene Conchylien zu lie-

Fünfter Zeitraum.

Die Cortonisten.

Nach der Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts verwandelten sich die Florentiner und die Römische Schule merklich durch die grosse Menge von Cortonisten. Es geht mit den Malerschulen, wie mit den philosophischen: eine folgt der andern, die neuen verbreiten sich hier schnell, dort langsam, je nach dem grössern, oder geringern Widerstand, den sie finden. Der Geschmack des Pietro von Cortona fand, wie wir gehörigen Orts sehen werden, in Rom einigen Widerspruch. Er ward nachher um 1640 von Ferdinand II. nach Florenz berufen, einige Zimmer des königl. Palastes der Pitti zu malen; und diese Arbeit, worüber er mehrere Jahre zubrachte, gelang ihm, nach dem Urtheil der Kenner, mehr, als all' seine übri-

gen scheinen, welche so vortrefflich abgebildet sind, dass man nur erst ganz in der Nähe die Täuschung gewahr wird; denn selbst der Schlagschatten, den Körper auf eine Fläche werfen, ist hier angebracht und durch Einsetzung von dunklerm Porphyr nachgeahmt. Ein prächtiger Mosaiktisch ist in einer Kammer, in welcher sich sonst altes Gerülle befindet, in dem sogenannten Japanischen Palais in Dresden. — Ehe wir übrigens zu einem neuen Zeitraum übergehen, müssen wir den Leser auf ein Zeichen der Zeit, welche Lanzi so eben beschrieben hat, aufmerksam machen, das sich recht deutlich in des Verfassers eignen Worten ausspricht. Wenn Lanzi einen Künstler aus diesem vierten Zeitraume lobt, mit Ausnahme etwa des Christoph Allori und Dolce, so geschieht es immer vergleichsweise mit andern, und das höchste Lob glaubt er dadurch zu ertheilen, dass er von einem Künstler sagt, seine Werke seien denen eines Andern ganz ähnlich, und aus Caracci's, Michelangelo's und Correggio's und anderer Namen bildet er Adjectiva womit er seine Lieblinge beehrt, gerade wie Weiber, welche Wollenzeug recht loben, wenn sie sagen, dass es wie Seide aussehe. Dieses zeigt recht deutlich, dass an den Florentiner Künstlern dieses Zeitraums nichts eigenthümlich Lobenswerthes zu entdecken ist. Die vielen Copisten, welche gepriesen werden, bestätigen dies um so mehr, und was an ihnen selbst etwa noch gepriesen wird, ist, dass sie mit Geschicklichkeit grosse Räume mit Malereien anfüllten. Wie seelenlos diese Zeit war, wird noch mehr dadurch bestätigt, dass von ganzen Schulen darin gesprochen wird, wo aus einem immer wieder ein anderer Künstler hervorging, wie bei Schilf und Rohr immer ein Stück aus dem andern sich herausschiebt, und die letzten Glieder des Rohrs immer die schwächsten sind und immer dünner werden.
Q.

gen. Bei den Erfindungen leitete ihn Michelangelo Buonarroti, der jüngere, ein verdienter Gelehrter; und er selbst zeigte sich in der Ausführung ebenfalls als Gelehrten. In einem Zimmer malte er die Weltalter, wie sie nach Hesiodus die Dichter in allen Sprachen beschrieben haben. Fünf andere Zimmer weihte er, so zu sagen, fünf Fabelgöttern, und bezeichnete sie mit ihren Namen, als Zimmer der Minerva, des Apollo, des Mars, Jupiters und Mercurs. In jedem verband er die Mythologie mit der Geschichte. So stellte er z. B. im Apollozimmer an der Decke diesen Schutzgott der Künste dar, wie er den jungen von Minerva zum Unterricht ihm zugeführten Herkules empfängt; an den Wänden Alexander, der den Homer lieset, Augustus, der Virgil zuhört, und so Mehreres, wie es im Leben des Cortoners weiter angegeben ist. Dies grosse Werk wurde von Ciro Ferri beendet, weil der Meister, als er das Mercurzimmer angefangen hatte, aus einem Ueberdruss, dessen Gründe verschieden angegeben werden, sich auf gewandte Weise vom Hofe entfernte, nach Rom zurückkehrte, und nach Florenz zurückberufen sich immer entschuldigte. Dort aber hatte er schon den Grund zu einer neuen Schule gelegt. Baldinucci sagt, Pietro's Styl sei in Florenz, sobald er sich nur gezeigt, von den angesehensten Künstlern freudig begrüsst worden[1]). Noch mehr brachte ihn nachher die Wahl Cosimo III. in Aufnahme, welcher Ciro Ferri in Rom besoldete, die dort studirenden Toscaner zu unterrichten. Seitdem hat sich fast kein Toscaner dort gebildet, der nicht mehr oder weniger von diesem Styl angenommen hätte. Wir müssen ihn gründlich schildern.

Pietro Berrettini, ein Cortoner, Schüler des Comodi in Toscana, des Ciarpi zu Rom, der auch unter den Schriftstellern über Malerei genannt wird[2]), bildete sich in der Zeich-

1) *Vita di Matteo Rosselli. To. X. p. 72.* *L.*

2) *Tiraboschi stor. della lett. it. T. VIII. p.* 258. Vened. Ausg. Pietro Berrettini schrieb ausser den vom Gr. Mazzuchelli (*Scritt. Ital. T.* 2. *p.* 925.) angegebenen Briefen auch mit P. Giandomenico Ottonelli da Fanano, einem Jesuiten, den *trattato della pittura e scultura, uso ed abuso loro composto da un teologo e da un pittore. Firenze* 1652. Ein jetzt sehr seltenes Werk! *L.*

nung durch Copiren der alten Basreliefs und der Helldunkel des Polidoro, der ganz alterthümlichen Geistes gewesen zu seyn scheint. Man sagt, die Trajanische Säule sei sein liebstes Muster gewesen, und daher habe er die nicht gar schlanken Verhältnisse, das Starke und Rüstigderbe an Frauen sogar und Knaben, welchen er Augen, Nasen und Lippen über das Mittelmässige hinaus malte; der Hände und Füsse nicht zu erwähnen, welche allerdings sich auf Niedlichkeit nichts zu gute thun dürfen. Aber den Contrast, worin er sich von Allen unterscheidet, d. h. den Gegensatz von Gruppe gegen Gruppe, Figuren gegen Figuren, Theilen gegen Theile, scheint er von Lanfranco, und zum Theil von den Urnen mit Bacchanalien zu haben, welche namentlich Passeri in seinem Leben erwähnt. Auch die Venezianer Schule konnte wol dazu beitragen; denn als er dort studirt hatte und nun nach Rom zurückkam, malte er Alles, was er im Palast Barberini gearbeitet hatte, um, wenn wir Boschini glauben dürfen, der die Seinen verschwenderisch lobt. Uebrigens vollendet er gewöhnlich nur, was mehr auffallen sollte, vermeidet die starken Schatten, liebt die Halbtinten und minder hellen Gründe, colorirt ungesucht, und ist Erfinder und Haupt eines Styls, den Mengs leicht und geschmackvoll nennt. Er wendete ihn mit Beifall in Gemälden von jeder Grösse an; aber in den grossräumlichen, noch mehr an Decken, Kuppeln, Vertiefungen, trieb er ihn zu einer Lieblichkeit, welche stets Bewunderer und Nachahmer finden wird. Diese richtige Vertheilung, welche er, von der Baukunst unterstützt, seinen Bildern giebt; diese kunstreiche Steigerung, wodurch er über den Wolken noch die weiten Lufträume zur Erscheinung bringt; diese Gewalt in der Perspective, dies fast himmlische Spiel des Lichts, diese symmetrische Anordnung der Figuren bezaubern das Auge und erheben den Geist über sich selbst.

Ein solcher Geschmack zwar befriedigt den denkenden Beschauer nicht immer gleichmässig; denn weil er das Auge zu gewinnen trachtet, führt er auch müssige Figuren auf, damit es dem Ganzen nicht an der herkömmlichen Fülle gebreche, und, um dem Gegensatze zu fröhnen, müssen sich die Personen in den ruhigsten Handlungen, wie in einem Kampfspiele, oder einer Schlacht, gebärden. Berrettini, von Natur mit

einem eben so schmeidigen, als bedächtigen Geiste begabt, vermied entweder diese Uebertreibungen, wie in der Bekehrung Pauli zu Rom, oder trieb sie nicht so weit, wie die Cortonisten unserer Zeit, nach der gewöhnlichen Art jeder Schule, den Charakter ihres Meisters zu übertreiben. Daher denn der leichte Styl in einen nachlässigen, der geschmackvolle in einen gekünstelten ausgeartet ist, bis denn endlich jetzt die, welche ihm vorzüglich anhingen, allmälig umkehren, und eine sicherere Methode befolgen.

Um aber nicht von der Florentiner Schule abzukommen, so muss man gestehen, dass dieser Zeitraum an wackern Künstlern der mindest fruchtbare war. Pietro bildete einige Schüler, und erwarb sich dadurch so viel Ruhm, als ihm die Romanelli und Ferri in Rom brachten. Er begann mit einem Ausländer, der, weil er sich in Florenz niederliess, zu dieser Schule gerechnet wird. Livius Mehus, ein Niederländer von Geburt, der aus Mailand nach Toscana kam, wo er von Carl, auch einem Niederländer, einige Anleitung zur Malerei bekommen hatte, wurde vom Fürsten Mattias in Schutz genommen und dem Berrettini empfohlen, der ihn nicht lange in Florenz und Rom unterrichtete. Er wurde durch Copiren der Alten ein guter Zeichner; Colorit studirte er in Venedig und der Lombardei. Von Cortona hatte er, die Composition ausgenommen, wenig. Von den Venezianern machte er sich weniger die Wahl und Vertheilung der Farben eigen, als den freien und entschlossenen Pinsel. Seine Tinten sind gemässigt, die Bewegungen lebhaft, die Schattirung schön, die Erfindung sinnreich. Er malte wenig für Kirchen, viel für Zimmer, ward vom Hofe besoldet, von adlichen Häusern beauftragt, wo er demnach nicht selten ist. Sehr wird sein Bacchus und Ariadne gelobt, den er, mit Ciro Ferri wetteifernd, für die March. Gerini malte. Ferri ward eifersüchtig auf ihn, als er die Kuppel der Friedenskirche zu Florenz malte, sich dem Lombardischen Geschmacke zu nähern, und besser, als Cortona selbst, zu malen schien [3]). Ihm nachzuahmen strebte Lorenzo Rossi, vormals Schüler des Pier Dandini. Nach Orlandi malte er anmuthig.

3) *Lett. pitt. To.* 1. *p.* 41. *L*·

Vincenzio Dandini, Cäsar's Bruder, ging aus des Bruders Schule in die des Pietro, oder eigentlich in die Römische über, wo er unermüdet das Beste in den drei Künsten copirte. Mit diesem Grunde, den er gelegt, und durch seine Uebung in Anatomie und Zeichnung des Nackten, die er, auch erwachsen noch, in Florenz fortsetzte, übertraf er Cäsar in Zeichnung und Weiche des Colorits; auch war er fleissiger, und überlegter in den Gewändern und allen Theilen der Malerei. In der Kirche Ognissanti sind eine Empfängnis und drei andere Bilder von ihm. Er arbeitete für die Landhäuser des Fürsten; in dem Weichbild von Poggio Imperiale malte er eine schöne Vertiefung, wo er Aurora von den Horen begleitet perspectivisch darstellte; für das Weichbild von Petraja malte er das Opfer der Niobe in Oel. Den Schüler des Cortona erkennt man deutlich in ihm. In seinem Sohne und Schüler Pietro ist dieser Styl schon in Handwerksmässigkeit und Manier ausgeartet. Dieser Maler übertraf die andern Dandini an Talent, und lernte, weil er mehr, als sie alle, reisete, auch die Ausländer mehr kennen. Hätte er sie nur nicht auch in der Erwerblust überboten! Um dieser Habsucht willen unternahm er zu viel, und begnügte sich mit einer gewissen Mittelmässigkeit, die er durch eine stets bewundernswerthe Freiheit des Pinsels zu vergüten sucht. Wo er grossmüthiger bezahlt wurde, zeigte er sich als tüchtigen Maler, wie in einer Kuppel zur heil. Maria Magdalena, in mehrern Wandbildern für das Fürstenhaus in der Stadt und auf Landsitzen; in dem reichen Bilde, das er zu Florenz im öffentlichen Palast malte, der Einnahme Jerusalems. Auch malte er seiner würdige Staffeleibilder, wie das des heil. Franciscus in S. Maria Maggiore, oder das des Piccolomini bei den Serviten, der eben Messe lesen will, ein angenehmes und in den Bewegungen geistvolles Bild. Ottaviano, sein Sohn, zeigt sich auch als seinen Jünger in einigen Lunetten im Kloster zum heil. Geiste, in einem Bilde mehrerer Heiligen zu S. Lorenzo, und wo er sonst arbeitete. Eines seiner grössten Werke befindet sich zu Pescia in der Magdalenenkirche, deren Himmel er auf Kalkgrund malte.

Die Familie Dandini zog viele Schüler; und diese, wie ihre Nachkommen, haben die Cortonische Schule aufrecht er-

halten und bis auf unsere Zeit fortgepflanzt. Sie aufzuspüren braucht eben so wenig Mühe, als Zeit sie zu beschreiben. Zwar ist unter der grossen Menge mancher gute Pinsel; die meisten aber bleiben doch gemein — freilich weniger durch ihre, als der Zeiten Schuld. Der neueste Styl galt für den besten, der letzte Meister für neuen Gesetzgeber in der Malerei, der die alten Gesetze abschaffte. So entstanden aus nicht grossen Künstlern immer andere kleinere und manierirtere, den ersten ähnlich in Grundsätzen, an Ruf geringer. Um diese Zeit kam auch eine Mode auf mit Trotz oder barsch zu arbeiten, wie Einige es nennen und an Giordano und einigen Venezianern empfehlen. Auch in Florenz versuchten sich einige Meister darin und malten skizzenartig; eine neue Vermanierirung, auch in andern Schulen nicht selten! Es ist nicht nöthig, Einen besonders zu nennen; man kann im Allgemeinen bemerken, dass in guten Sammlungen Künstler in diesem Geschmack fast so selten sind, wie Andrea, oder Cigoli; dieser, weil er zu viel, jener, weil er zu wenig that. In der *Serie degli uomini più illustri in pittura* wird unter Vincenzio's Schülern ohne weitern Zusatz Antonio Riccianti, Michele Noferi, und einige Andere genannt; gelobt wird namentlich nur Gabbiani. So werden unter Piero's Jüngern Gio. Cinqui erwähnt, dessen Bildnis in der Gallerie ist; Antonio Puglieschi, ein Florentiner, der sich unter Ciro bildete; Valerio Baldassari da Pescia; gelobt wird Fratellini, von welchem noch einmal die Rede seyn wird. Zu Ottaviano gehört der P. Alberigo Carlini ein Pesciatiner Minorit, der zu Rom den Conca besuchte, und zuweilen, besonders in seines Ordens Kirche zu Pietrasanta gut malte. Auch Santarelli ebendaher, in Rom gestorben, kann man hier noch beifügen.

Der Dandini bester Schüler war der nur ebenerwähnte Anton Domenico Gabbiani, obwol er früher als Vincenzio's, Subtermans's Unterricht genossen, und später sich in Rom bei Ciro Ferri, in Venedig nach guten Mustern bildete. Pascolini[4]) nennt ihn mit Unrecht einen Dutzendmaler. Man kann ihn unter die ersten Zeichner seiner Zeit

4) In Luti's Leben. S. *Lett pitt. To.* 1. *p.* 69. L.

zählen; eine Sammlung seiner Studien findet man bei Pacini, welche Mengs der Leichtigkeit und Zierlichkeit wegen mehrmal betrachtet und gelobt hat. Viele seiner Zeichnungen hat nebst seinem Leben Ignaz Hugford herausgegeben. Seine Farbe ist zuweilen etwas matt, meistens aber nicht zu tadeln; im Fleische besonders ist sie wahr, saftig und sanft gebunden. Das Meiste, was man an seinem Styl ausstellen kann, betrifft seine Gewänder, die er zwar mit gewohntem Fleisse betrachtet und studirt hat, die aber in der Ausführung etwas schwer, zu eng und in der Farbe nicht ganz richtig ausfallen. In leichten artigen Gegenständen hat er viel Verdienst. Im Hause Pitti und andern edlen Florentiner Familien sieht man von ihm Genientänze und ähnliche Vorstellungen von Kindern, welche denen des Baciccio wenig nachstehen; eine der lieblichsten ist in einem Zimmer der Herren Orlandini; auch die March. Riccardi haben eine in ihrer Sammlung. Sein grösstes und berühmtestes Wandgemälde ist die grosse, nicht ganz beendete Kuppel von Cestello. Seine Oelgemälde werden auch in den fürstl. Bildersälen geschätzt. In Kirchen sind ebenfalls manche Bilder von ihm, aber ungleichen Werths; doch beweiset sein heil. Philipp bei den Vätern des Oratorio, dass Redi mit Recht behaupten konnte, damals habe in Rom ausser Maratti ihn kein Maler verdunkeln können [5]).

Das Verzeichnis seiner Schüler ist stark; manche darunter mögen auch, wie es jedem Meister geht, andern angehören. Gabbiano's und Florenzens Stolz war Benedetto Luti, der in dieser Schule gebildet nach Rom ging, um sich unter Ciro Ferri zu bilden, als aber dieser gestorben war, sich aus eigenen Mitteln und nach den dortigen Kunstdenkmalen bilden musste. Der Styl, den er dort gewann, kann ein Erzeugnis mannichfaltiger Nachahmung seyn, gewählt in der Form, lieblich und leuchtend in der Farbe, kunstreich in der Vertheilung von Licht und Schatten, harmonisch für das Auge, wie nur ein Sprecher für das Ohr, der mit seinem Wohllaute die Menge bezaubert, die ihn fühlt, ohne zu wissen, woher er kommt. Wir werden ihn in jener Hauptstadt als Meister neuen Styls wieder finden, können aber in Toscana ausser dem Hause

5) *Lett. pitt. To. II. p.* 69. *L.*

des Fürsten wenig von ihm nachweisen. Privathäuser haben nur Pastellarbeiten von ihm, die auch ausser Italien sehr bekannt sind. Zu Pisa ist ein grosses Bild auf Leinwand, des heil. Ranieri Bekleidung, gewiss das bewundertste unter den grössern Bildern der Basilika. Luti sendete es an Gabbiani zur Verbesserung, bevor er es ausstellte. Man lese Br. 35. des zweiten Bandes der *lettere pittoriche*, welcher dem bescheidenen Schüler gleich sehr wie dem beauftragten Meister zu Ehren gereicht. Auf der Gallerie hängt sein Bildnis, vor welchem die strengsten Kenner manchmal standen und sprachen: das ist der letzte Maler der Schule.

In derselben Werkstatt war Tommaso Redi erzogen, von welchem in mehrern Malerbriefen als von einem braven Geschichtsmaler in Zeichnung, Farbe und Lebhaftigkeit gesprochen wird. Nach Gabbiani unterwiesen ihn Maratta und Balestra, beide gründlichen Styls und Feinde der Neuerungen, die so viele Jahre unsere Schulen verderbt haben. Redi besuchte auch die freieren, blos jedoch, die Alten zu studiren und nachzubilden; einige solcher Abbilder, so wie eigene Erfindungen sind noch in seiner Familie. In Anton Domenico's Lobrede werden ehrenvoll erwähnt Gaetano Gabbiani, sein Enkel, Francesco Salvetti, der ihn liebte und vor Allen von ihm geliebt ward, Gio. Antonio Pucci, Maler und Dichter, Giuseppe Baldini, dessen fröhlichste Hoffnungen der Tod kürzte, Ranieri del Pace aus Pisa, der später von der Mode bewältiget sich sehr vermanierirte. Ignaz Hugford, in Florenz von einem Engländer erzeugt[6], galt für einen sehr scharfsinnigen Kenner der

6) Ein Bruder des Abts Heinrich Hugford, eines Vallombrosischen Mönches, dem man grossentheils die Scagliolakunst verdankt, welche nach ihm löblich sein Zögling, Lamberto Gori, und noch jetzt Pie. Stoppioni fortsetzt, der darin viele Aufträge bekommt. Obwol Bildnisse und überhaupt Figuren in mehrern Farben gefallen, so finden doch die zweifarbigen, oder gelben auf schwarzem Grunde, welche er von den sogenannten Hetrurischen Vasen abbildet, und bald als selbsständige Bilder giebt, bald in Täfelchen einlegt, noch mehr Beifall. Der Tragiker Alfieri liess ihn auf eine mit Scagliola bedeckte Tafel seine eigene Grabschrift schreiben, welche nach seinem Tode sich weit verbreitete, aber nicht auf sein Grab gekommen ist. Auf einer andern Tafel war als Seitenstück eine andere Grabschrift auf eine andere Person von Stande, welche neben ihm

verschiedenen Malerstyle, malte auch zu S. Felicità den heil. Raphael und Anderes, besonders im Kleinen, in guter Manier, was sogar in das königl. Museum kam. Schwache Gemälde von ihm sind übrigens bei den Vallombrosanern zu Forli und in Florenz selbst zu sehen.

Mitwerber Gabbiani's und, wie Mehrere glauben, ihm an Malergenius überlegen war Alessandro Gherardini, der fremden Styl wunderbar glücklich nachahmte. Er würde jedem Zeitgenossen gleich stehen, wenn er immer so malte, wie zu Candeli die Kreuzigung Christi. Es ist ein durchgängig, besonders aber im Haupttone, welcher sinnreich die Finsternis jenes Tages ausdrückt, wohl durchdachtes Werk. Auch ein Alexander der Grosse, im Hause Orlandini, Figuren von mittler Grösse und mit gehörigem Fleisse ausgeführt, wird sehr geschätzt. Er wollte aber Bilder um jeden Preis malen. Ein nicht minder reichbegabter Schüler von ihm, Namens Sebastiano Galeotti, wird in Florenz mehr genannt, als gekannt. Er verliess seine Vaterstadt sehr jung und reiste lange ohne festen Wohnort umher, hinterliess auch an mehrern Orten Oberitaliens Erinnerungen seines Aufenthalts; zuletzt liess er sich in Genua nieder, wo wir ihm wieder begegnen werden. Die k. Gallerie hat die Bildnisse des Meisters und des Schülers neben denen des Gabbiani und Redi. Dieselbe Ehre wurde in dem Zeitraume, den wir beschreiben, andern

begraben seyn wollte. Beide Tafeln wurden verbunden und wie ein Diptychon oder Buch zusammengeschlagen, auf dessen Seite steht *Alfieri liber novissimus.* Auf diese Weise lässt man auch auf Scagliolatäfelchen manche schöne Aussprüche Christi schreiben, um sie beim Gebet und beim Anblick des Gekreuzigten vor sich zu haben. Die silbernen Täfelchen, die man dazu auch wol braucht, haben mehr Preis, als Werth. *L.* (Ueber die Scagliola s. einen Aufsatz *A. Benci's im Schorn'schen Kunstblatt Jahrg.* 1822. *N.* 4., wo das Verfahren so beschrieben wird: Auf eine Tafel aus weissem Stucco, der aus Gyps und Frauenglas (*pietra specolare*) oder calcinirtem und gepülvertem Selenit besteht, zeichnet man die darzustellenden Gegenstände, schneidet dann mit scharfen eigenen Instrumenten dieselben vertieft in die Tafel ein, indem man die Umrisse erhaben stehen lässt; füllt die Vertiefungen mit einem Teig desselben Stucco aus, welchem man aber die Localfarbe der darzustellenden Gegenstände mitgetheilt hat. Ist die Farbe trocken, so nimmt man einen Theil davon auf der Schattenseite weg und füllt die Lücke mit einer neuen dunklern Tinte; ebenso verfährt man auf der Lichtseite mit einer hellern Tinte. Hierauf giebt man der Composition durch Politur den grössten Glanz. *W.*)

nicht gemeinen Malern, wie dem Agostino Veracini, Bastian Ricci's Schüler, dem Francesco Conti, Schüler Maratta's, und dem Lapi, Giordano's Jünger. Jeder von ihnen hat seinem Führer trefflich nachgeahmt[7]). Die heil. Apollonia des Erstern für die Kirche gleiches Namens, mehrere Madonnen des Zweiten in Privathäusern, die Verklärung des Letztern auf der Gallerie sind ihr Schmuck und verdunkeln andere minder fleissige ihrer Erzeugnisse. Gleiche Ehre widerfuhr noch einigen bereits Gestorbenen, von welchen ich aber kein anderes Werk gesehen, z. B. Vincenzio Bacherelli, Gio. Francesco Bagnoli, Anton Sebastiano Bettini, Gio. Casini, Niccolò Nannetti, und Andern, von welchen das *Museo fiorentino* Kunde giebt.

Zu Gabbiani's und Gherardini's Lebzeiten war auch in Florenz Gio. Camillo Sagrestani, Giusti's Schüler, geachtet. Er besuchte die besten Schulen Italiens, und studirte ihre Meister; bei Cignani verweilte er etwas und verbildete im Grunde mehr dessen Styl durch Manier, als er ihm nacheiferte. In der Madonna de' Ricci ist eine heil. Familie von seiner Hand; fürwahr von idealern Formen und blühenderm Colorit, als die Zeitgenossen der Schule haben. Einer der ersten Kenner in Florenz versicherte mich, dass dies Bild von Sagrestani sei, wiewol es Andere seinem Schüler Matteo Bonechi zuschreiben. Bonechi hatte treffliche Anlagen, aber nicht gleich gründliche Kunstbildung. Er soll, sagt man, die Kunst unter des Meisters Augen, von seiner Stimme geleitet, gleichsam auf Vorsagen gelernt haben. Und so ward er denn einer von jenen Handwerkern, die, bei nicht sonderlicher Zeichnung, doch durch Geist und Tinten berühmt werden. Man hat einige Bilder von ihm, die überall vor allen das Auge zum Verweilen einladen. Unter seinen vielen Wandbildern ist das von Cestello zu erwähnen, wo er Gabbiani nachfolgte, und das im Palast Capponi neben der Nunziata, wo er Marinari's Werk fortsetzte.

Unterdessen war zu Bologna Cignani gesunken, und Gio. Gioseffo del Sole, mit dem Zunamen des neuen

7) In grössern Werken, wie den Altarbildern bei den Missionaren und im neuen Kloster, scheint sich Conti nach Trevisani gebildet zu haben. *L.*

Guido, galt für den Ersten. Florenz hatte drei würdige Zöglinge von ihm: einen der beiden Soderini, Meucci und Ferretti, genannt von Imola, wiewol er in Florenz geboren war und lebte. Mauro Soderini galt für einen braven Zeichner und trachtete im Colorit nach Lieblichkeit und Wirkung. Von ihm soll der Uebergang Josephs im Dom seyn, ist aber in der That von Ferretti; aber das vom heil. Zanobi wieder erweckte Kind in S. Stefano gehört ihm. Vincenzio Meucci beschäftigte sich hauptsächlich mit grossräumlichen Werken an mehrern Orten Toscana's, sogar in der Kuppel der Basilika des heil. Lorenzo. Wenn Einer ihm den Ruhm des ersten Frescomalers streitig machte, so war es gerade sein Mitschüler Gio. Domenico Ferretti, von welchem sich Gemälde in der Hauptstadt, hie und da im Kirchenstaate und in Bologna befinden. An Phantasie und malerischem Geist scheint er ihn allerdings zu übertreffen, namentlich in Pistoja bei den Filippini durch seine sehr belobte Kuppel. Beide waren trefflich in Fresken; in Oel übereilten sie sich oft, wie noch berühmtere Freskenmaler. Daher befriedigte Ferretti, der doch zu Pisa in der Bartholomäuskirche dessen Martyrthum so lobenswerth malte, in seinem heil. Guido für die Hauptkirche, nicht auf gleiche Weise. Von Meucci sind hier und da in den Kirchen zu Florenz Bilder zerstreut, und in einer Capelle der Nunziata, wo er die Vertiefung gemalt hatte, gilt eine Madonna für sein fleissigstes und vollendetstes Werk. Sein Nebenbuhler war Giuseppe Grisoni, ein Schüler Redi's; der Aerger über ihn soll ihm das Leben verkürzt haben. Grisoni hatte mehr Italische Schulen, als er, bereiset, war auch nach England gekommen und verstand mehr in Figuren und Landschaften. Daher brachte er sie nicht nur in historischen Bildern, sondern auch in Portraits an, wie in seinem eigenen, welches im zweiten Malerzimmer eines der achtbarsten ist. So auch in der heil. Barbara neben Meucci, einem Bilde, welches durch Formen, Rundung und geschmackvolle Färbung der Schule Ehre macht. Ein anderes Seitenstück auf Leinwand taugt nicht so viel.

Meucci und Grisoni können nicht Italische Maler heissen, wie Luti; würdigt man aber jeden nach seiner Zeit, so sind sie achtungswerth. Ich behandelte sie in der ersten Aus-

gabe kurz, und einige Kunstfreunde bemerkten, ich hätte mit ihnen auch Giuseppe Zocchi nennen sollen als bedeutenden Maler, der selbst in einem geschichtlichen Inbegriff nicht fehlen dürfte. Ich verbessere hiermit mein Versehen und theile Nachweisungen mit aus dem edlen Hause Gerini, welches ihn als Jüngling in Schutz nahm, und nach seinen ersten Studien in Florenz nach Rom, Bologna und in die Lombardei reisen liess, um von jeder Schule zu lernen. Man erlaube mir hier die Bemerkung, dass der Florentiner Adel von je in diesem Puncte sehr frei, edel und grossmüthig gewesen; es leben noch Manche, welche von Patricierhäusern Unterstützungen geniessen oder genossen; Schützlinge, welche den Herrn mehr Ehre machen, als eine Heerde von Bedienten. Zocchi war ein erfindsamer, geschmeidiger und verständig wählender Geist, konnte also am Ende seiner Studien grossräumliche Werke ersinnen, in schöner Zeichnung und Farbe ausführen. Er malte vier sehr grosse Wandbilder in der Villa Serristori ausserhalb des Thors S. Niccolò, einige Zimmer im Palast Rinuccini, ein anderes in der Gallerie Gerini; und diese gelten für seine besten Sachen. In kleinen Verhältnissen leistete er noch mehr, wie wenn er die von den Sienern zur Ankunft Franz I. veranstalteten Feste in Oel malte; ein Werk, das in der Perspective genau und in den vielen darin angebrachten Figuren sehr anmuthig ist. Es befindet sich zu Siena in der reichen Sansedonischen Bildersammlung. Er reisete auch nach Siena, um die Feste bei des Grossherzogs Peter Leopold Empfang zu malen, ward aber von der in jenem Jahr 1767 wüthenden Ansteckung ergriffen und starb bald darauf zu Florenz.

Wenden wir uns nun in das übrige Toscana, so finden wir es seit den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts voll Cortonisten. San Sepolcro hatte einen Zei, von welchem mir keine andere Kunde zugekommen, als dass er da im Dom die Seelen im Fegefeuer gemalt. Es ist ein schön colorirtes Bild, im Geist der Schule angeordnet; die Gesichter sind gemein und von wenig Ausdruck, den befreienden Engel ausgenommen. Nicht dieser Schule angehörig schien mir Gio. Batista Mercati, einer der letzten Maler der Stadt, in Rom nicht unbekannt, in seiner Vaterstadt sehr bekannt, wo er entweder in reifern Jahren, oder fleissiger malte. In S. Chiara

sieht man zwei Madonnenbilder auf Kalk; in S. Lorenzo ein Bild des Kirchenheiligen und anderer; und immer blickt ein Caraccischer Geschmack durch, besonders in der weiten, wohl gefalteten und kunstreich behandelten Tracht. In den Wegweisern in Venedig und Rom werden mehrere Bilder von ihm erwähnt, und in dem von Livorno findet man im Dom nur die fünf sehr fleissig gemalten Heiligen. Orlandi gedenkt auch des Tommaso Lancisi, eines Schülers von Scaminossi, und seiner beiden Brüder, und setzt hinzu, Malerei sei ein altvorderlicher Ruhm dieser Familie.

Aus Berrettini's Vaterlande ist mir nur Ein Jünger von ihm bekannt, Namens Adriano Palladino, und dies bloss durch Orlandi; sonst habe ich weder etwas von ihm gesehen, noch ihn von einer lebenden Seele nennen hören.

Arezzo hat einen Ueberfluss an Cortonischen Arbeiten. Salvi Castellucci, ich weiss nicht ob Pietro's Schüler zu Rom oder zu Florenz, ahmte dessen Styl sehr nach, und übte ihn ganz fertig nach Brauch der Schule. Im Dom und in andern Kirchen führte er schöne Bilder aus, ausser vielen dortigen Cabinetgemälden, welche wegen der Leichtigkeit und der guten Tinten immer achtungswerth sind. Ein Wandgemälde von ihm, Madonna unter den Schutzheiligen der Stadt, befindet sich in einem öffentlichen Palaste. In Oelbildern leistet er mehr. Er hatte einen Sohn, den er, vielleicht zum Andenken des Meisters, Pietro nannte. Auch dieser malte im Cortonischen Styl, blieb aber hinter Salvi zurück.

Pistoja dagegen hatte zwei Gimignani: Giacinto, den Vater, und Lodovico, den Sohn, über deren Vorzug man noch streitet. Giacinto kam aus Poussin's in Berrettini's Schule; und wie er sich in Zeichnung und Zusammenstellung mehr an den ersten Meister hielt, so bildete er sich im Colorit und im Geschmack der Bauwerke mehr nach dem zweiten. In Frescobildern eignete er sich ihn ganz an. In diesen wetteiferte er mit Camassei und Maratta in der Taufcapelle des Heil. Gio. Laterano, wo sie Scenen aus Constantins Leben malten; andere Proben davon hinterliess er in Rom an mehreren Orten, zu Florenz im Palast Niccolini und anderswo. Manchmal eiferte er auch Guercino nach, wie in jenem Leander der k. Gallerie zu Florenz, der lange für einen Guer-

cino gegolten hat. Lodovico ist, obwol Giacinto's Schüler, doch nicht so correct in der Zeichnung, als dieser; jedoch übertrifft er ihn in all' den Vorzügen, welche gefällig sind, in lieblichern Gedanken, reizendern Tinten, geistreichern Bewegungen, heitererm Einklang. Man möchte sagen, entweder Orbetto's, seines mütterlichen Oheims, Styl habe ihn zur Nachahmung verlockt, oder Bernini, der seine Studien leitete, habe ihm diese Richtung gegeben. In Fresken fand er sehr viel Beifall; die in Rom in der Jungfrauenkirche hinterlassenen werden von den Malern, der Lüfte, Wolken und Engelflügel wegen, studirt. Sie lebten beide meistens in Rom, wo nicht wenig Kirchen- und noch mehr Saal- und Zimmerbilder von ihnen sind. Doch arbeiteten sie auch nicht wenig für Auswärtige. In Pistoja sind von Giacinto zwei Bilder aus des H. Johannes Leben in der Kirche dieses Heiligen, und im Dom war ein trefflich gehaltenes Bild des heil. Rochus. Ein schönes Bild malte Lodovico für die jetzt zur Pfarrkirche gewordene untere Capuzinerkirche.

Beide überlebte Lazzaro Baldi, eine zweite grosse Zier der Schule Pietro's und seines Geburtsorts Pistoja. Dort kann man ihn in zwei Bildern kennen lernen, der Verkündigung in S. Francesco, und der Ruhe in Aegypten in der Madonna della Umiltà. Dies ist ein majestätischer achteckiger Tempel von Ventura Vitoni, auch einem Pistojer tüchtigen Schüler Bramante's, erbaut, mit einer Kuppel, welche zu den grössten in Italien gezählt wird. Uebrigens liess sich auch Baldi in Rom häusslich nieder, und arbeitete hier und für den Kirchenstaat viel. Eines seiner fleissigsten Bilder ist in Camerino Petrus, welcher die päpstliche Gewalt überkommt. Ein neuerer Künstler ist Gio. Domenico Piastrini, Luti's Schüler, der in der Vorhalle der Madonna della Umiltà in vier grossen Räumen auf den Tempel bezügliche Geschichten darstellte, und zu Rom in S. Maria in via lata mit den besten Marattisten wetteiferte. Hier ist es nicht am unrechten Orte, des Gio. Batista Cipriani zu erwähnen, der in Florenz geboren ward, jedoch aus einer Pistojer Familie stammt [8]; um so mehr, da er in der Umgegend

8) S. *Saggio istorico della R. Galleria di Firenze. Vol. II. p.* 72. Ein gelehrtes, auch wegen der Urkunden schätzbares Werk des Hrn.

manche Probe seines Pinsels hinterlassen. Zwei Bilder für die Abtei des Heil. Michael auf dem Meere, eines des H. Tesauro, ein anderes des H. Gregor VII. waren schätzenswerth, weil Cipriani wenig malte. Seine Stärke war die Zeichnung, welche er nach Gabbiani's oberwähnten Studien trieb. Als er später nach London kam, brauchte ihn der berühmte Bartolozzi sehr, der seinen Ruhm durch Kupferstiche von mehrern seiner Erfindungen verewigt hat. Man könnte dies Verzeichnis auch mit den beiden Giusti und Michele Paoli, Pistojern aus Crespi's Schule, vermehren; aber, soviel wenigstens der Fortsetzer der *Felsina pittrice p.* 232. bemerkt, gelangten sie nicht zur Reife.

Noch sind im Kirchenstaate die Pisaner, ausser demselben die Luccheser zu betrachten. Camillo Gabrielli, Ciro's Schüler, war der Erste, der Cortona's Geschmack nach Pisa verpflanzte. In diesem fertigte er für die Carmeliterkirche ein gutes Oelgemälde, für Privatleute andere; in dieser Gattung stets glücklicher, als in Wandgemälden. Dennoch ehrt man daheim sein Andenken auch in dieser Gattung, theils wegen des grossen Saales Alliata, und wegen anderer Zimmer, welche er für andere edle Häuser schmückte, theils wegen seiner zwei Schüler Melani, die noch weit berühmter, als er, wurden. Von Francesco wird bei den Künstlern in der Perspective die Rede seyn. Sein Bruder Giuseppe, Ritter des goldnen Sporns, kein gemeiner Figurenmaler, war es werth, im Dom eines der grossen Bilder auf Leinwand zu malen, den Uebergang des heil. Ranieri. Dies, wiewol unter die mittelmässigen dieses Heiligthums, auch der Künste, gezählte Bild macht ihm doch Ehre. Es ist gut erfunden, hat regelmässige und keine handwerkliche Perspective, wie man sie wol oft zu sehen bekommt. Seine Stelle aber ist unter den Frescomalern, als welcher er denn seines Bruders Bauwerke

Giuseppe Bencivenni, sonst Pelli, Florentiner Gelehrten, ehmals Vorstehers dieser Gallerie, bekannt durch Biographien der berühmtesten Maler, Dante's und einer gelehrten numismatischen Abhandlung in denen von Cortona. Er ordnete das Neumünz-, Kupferstich- und Zeichnungencabinet, so wie die Bildersammlung des K. Museums und hat davon, so wie von geschnittenen Steinen und Münzen, Verzeichnisse hinterlassen. *L.*

mit Figuren versah und sehr an dem Cortonischen Styl hing, nicht nur in dem, was er Gutes hat, wie Perspective, Farbe, Schmelz, sondern auch in dem minder Lobenswerthen, den minder schlanken oder minder ausgeführten Figuren.

Mit einem ähnlichen Muster beginnen wir die Reihe der Luccheser. Zwei Brüder Marracci lebten da mit gleichem Ruhm und ungleichen Gaben: Ippolito, ein Prospectmaler, und Gio., ein Figurenmaler. Von Letzterm soll hier blos die Rede seyn. Wiewol ausserhalb Lucca wenig bekannt, wird er doch unter Berrettini's gute Schüler und beste Nachahmer gerechnet. Und er verdient es allerdings, sowol als Frescomaler, wie in der Kuppel des heil. Ignaz in S. Giovanni, denn als Oelmaler, wie in mehrern seiner Bilder bei der Brüderschaft des heil. Lorenzo, in der Collegiatkirche und sonst. Mit gleichem Glück folgten einige Zeit dem Pier da Cortona zwei andere in seiner Schule aufgewachsene Luccheser, Gio. Coli und Filippo Gherardi, gleichen Gemüths und gleichen Styls, so dass, da beide zumeist zusammen arbeiteten, jede ihrer Arbeiten von Einer Hand schien. Sie gingen später zu einer Manier über, die etwas Venezianisches und Lombardisches hat; und in dieser malten sie in Oel die grosse Deckenvertiefung in der Bibliothek des S. Giorgio Maggiore zu Venedig. Rom hat in der Kirche der Luccheser, und in der berühmten Galleria Colonna[9]) ungeheuere Werke von ihnen. Das vorzüglichste in ihrer Vaterstadt war die Tribune des heil. Martin, auf Kalk; und nach diesem das zum Heil. Matthäus, wo sie drei Oelbilder lieferten. Als Coli todt war, lebte und arbeitete sein Freund noch in Lucca. Er allein malte das ganze Carmeliterkloster.

Cortonist ist auch Gio. Batista Brugieri, Baldi's und Maratta's Schüler, seiner Zeit sehr gerühmt wegen der Sacramentscapelle bei den Serviten und anderer öffentlichen

9) Das Haus Colonna starb bis auf die weiblichen Linien aus und die Töchter theilten sich in die Erbschaft. Dadurch wurde diese treffliche Gallerie zerstückt und ein grosser Theil der Gemälde 1820 öffentlich versteigert. Einige der vorzüglichsten Bilder behielt die kunstliebende Prinzessin Sciarra Colonna, ein zweiter Theil kam an Barberini, der Marchese Lanti bekam das Gemälde von Raffael aus dieser Gallerie und verkaufte es 1828 an den König von Preussen. Q.

Werke. Der P. Stefano Cassiani, genannt il Certosino, weil er Karthäuser war, malte die Kuppel seiner Kirche in fresco, wie zwei Scenen aus dem Leben der Madonna, anderer Werke in den Karthausen von Pisa, Siena und sonst nicht zu gedenken, welche alle verständig und in Cortona's Styl sind. Girolamo Scaglia, Schüler Paulini's und Gio. Marracci's, führt den Zunamen il Parmegianino. Er malte in den Bauwerken nach Berrettini, wie Morrona (*To.* 3. *p.* 113.) bemerkt; in der Farbengebung hielt er sich an Paulini, zuweilen näherte er sich Ricchi. Er hat mehr Effect als Zeichnung, oder, wie Titi (*p.* 146.) nach einer in Pisa befindlichen Vorstellung im Tempel urtheilte, er ist äusserst mühselig und hat wenig Geschmack. Gio. Domenico Campiglia ward in Rom zu den vorzüglichsten Zeichnern gerechnet, besonders brauchten ihn die Kupferstecher gern für Darstellung alter Gegenstände. In der Malerei war er nicht ohne Verdienst, und zu Florenz sieht man, ausser einigen seiner Bilder, auch sein Bildnis unter den guten Malern. Von dem Luccheser Pietro Sigismondi erwähnt Titi nicht unrühmlich das Gemälde des grössern Altars zu S. Niccolò in Arcione zu Rom. In seiner Vaterstadt weiss ich nicht, ob ein Werk von ihm vorhanden ist. Eben so wenig von Massei und Pini, welche ich an andern Orten erwähnen werde.

Ich schliesse diese Reihe mit zwei Künstlern, die, wenn sie viele ihres Gleichen zu ihrer Zeit gehabt hätten, die Malerei dieses Jahrhunderts nicht so in Verfall gebracht hätten, wie sie wirklich ist. Gio. Domenico Lombardi lebte nicht im Lichte Roms, wie sein Schüler, der Ritter Batoni; aber er verdiente es, oder noch mehr. Er bildete seinen Styl nach Paulini's Vorbildern, und verbesserte ihn durch Studium der besten Venezianer Coloristen und Beobachtung der Bologner. Der Genius dieses Künstlers, sein Geschmack, sein grosser und kecker Charakter verkündet sich in mehrern in seinen besten Jahren mit grossem Fleiss und Lust gemalten Leinwandbildern. Dahin gehören die zwei Seitenbilder am Chor der Olivetaner, die den heil. Bernhard, ihren Stifter, darstellen, wie er den von der Pest ergriffenen Bürgern beisteht. Zwei andere befinden sich in einer Capelle des Heil. Romano, von

solcher Kraft und solchem Zauber, dass sie Guercino's bestem Style nahe kommen; ja eines davon scheint, nach dem Urtheil strenger Kritiker, von Guercino selbst. Hätte er nur immer so gemalt und sich nicht so weggeworfen, um jeden Preis zu malen! Besser behauptete die Würde der Kunst und seine eigene der vorgenannte Pompeo Batoni, der im dritten Buch unter Rom's Künstlern auftreten wird. Er hing den Grundsätzen dieser Schule sehr an, und machte es darin seinem ersten Lehrmeister nicht zu Danke, der, als er einige Jugendarbeiten von ihm sah, etwas mehr Schmutzfarbe wünschte, indem doch Alles gar zu reinlich sei. Wer seine Meisterwerke nicht sehen kann, begnüge sich in Lucca, oder in der Olivetanerkirche, wo er das Martyrthum des heil. Bartholomäus darstellte, oder auch in der Katharinenkirche zu Siena, wo er sie malte, wie sie die geheimnisvollen Wunden des Gekreuzigten empfängt.

In der kleineren Malerei brauche ich nicht viel Künstler zu nennen. Cortona's Muster hatten auf die geringere Malerei nur bei etlichen Verzierungs- oder Figurenmalern zu Landschaften Einfluss. Landschafter, Blumenmaler und die übrigen folgten ihren ersten Führern. Chiavistelli z. B. wurde von vielen Frescomalern auch dieses Jahrhunderts befolgt, die, ausser dass sie Figurenmaler waren, auch jede andre Gattung von Malerei, wie bemerkt, betrieben. Aber vollendete Perspective und Verzierung in gediegenem Geschmack sind besondere Künste für sich, und nehmen den ganzen Menschen in Anspruch, wenn sie zur Trefflichkeit gedeihen sollen. Angiol Rossi, ein Florentiner, legte sich darauf, irre ich nicht, in Bologna, und übte sie dann mit Beifall in Venedig, wie wir von Guarienti wissen. In Bologna lernten auch die beiden Luccheser Pietro Scorzini und Bartolommeo Santi, beliebte Theatermaler. Francesco Melani von Pisa hielt sich sehr an Cortona; in der Perspective so gelehrt, wie sein Bruder in Figurenmalerei, und so seinem Style ergeben, dass kein anderer Bautenmaler mit diesem Figuristen Schritt halten kann. So möchte man, wenn man die Decke in S. Matteo zu Pisa sieht, sagen, es sei ihr achtungswerthestes Werk; und so in Siena, und allenthalben, wo sie gemeinschaftlich malten. Einen würdigen Schüler bildeten sie in

Tommaso Tommasi di Pietra Santa, einem fruchtbaren Geist, der in Pisa die Aufträge der Meister übernahm und zu Livorno in den Deckengemälden der Kirche des heil. Johannes so sehr gefällt. Ippolito Marracci, ein Luccheser, Schüler Metelli's, zeigt sich als besten Nacheiferer seines Meisters, mag er nun allein malen, wie in der Rotonda zu Lucca, oder mit seinem Bruder, wie öfter. Zu S. Sepolcro lebte auch Domenico Schianteschi, Schüler der Bibieni; seine Prospecte findet man in mehrern vornehmen Häusern, und sie werden sehr geachtet.

Portraitmaler hat Florenz bis in diese letzten Jahre herauf gehabt, und besonders wird Gaetano Piattoli erwähnt. Er war Schüler des Franzosen Francesco Riviera, der in Livorno wohnhaft war und starb, und in Gemäldesammlungen wegen seiner Gesellschaften und Türkentänze beliebt ist. Piattoli war auch ausser Italien bekannt, weil er oft auswärtige Herrn, die sich eben in Florenz einfanden, malte. Sein eigenes Bildnis für das k. Museum zeigt den Styl seiner übrigen. Auch eine berühmte Malerin ging aus Gabbiani's Schule hervor, obwol sie auch andern Meistern ihre Bildung verdankte, nämlich Giovanna Fratellini, die nicht ohne Erfindung und im Bildnismalen sehr gewandt war. Sie malte auf alle Weise, in Oel, Pastell, Miniatur und Schmelz, die Familie Cosimo III. und andere Fürsten; wesshalb sie von ihren Fürsten in andere Städte Italiens gesendet ward. In der k. Sammlung ist ihr eigenes Bildnis, worin sie sich als Malerin und zärtliche Mutter erweiset. Sie ist im Begriff, ihren einzigen Sohn und Schüler Lorenzo zu malen, der in der Blüthe seiner Jahre starb. Es ist in Pastell, in welcher Kunst sie die Rosalba ihrer Schule genannt werden kann.

Domenico Tempesti, oder Tempestino wird mehr unter den Kupferstechern, als Malern genannt; aber er wurde in seinem Geburtsorte Florenz von Volterrano in der Malerei unterrichtet, die er löblich in Portraits und Landschaften übte. Vianelli gedenkt seiner im Verzeichniss seiner Gemälde. Er scheint der Domenico de Marchis, genannt il Tempestino, welchen Orlandi im Vorbeigehen unter dem Artikel Girolamo Odani nennt, welchem Domenico die Anfangsgründe der Landschaftsmalerei gelehrt hatte. Doch hat er auch

einen besondern Artikel unter dem Namen **Domenico Tempesti**, wo er seine Reisen durch Europa und seinen langen Aufenthalt in Rom erwähnt.

In Florenz befinden sich viele ländliche Ansichten von **Paolo Anesi** gemalt, und auch in Rom giebt es eine Menge. Von ihm ward zu der Kunst angeleitet **Francesco Zuccherelli**, geboren zu Pitigliano 1702. In Rom, wohin er reisete, hielt er sich lange auf, und besuchte erst **Morandi's**, dann **Pietro Nelli's** Werkstätte. Anfänglich wollte er Figurenmaler werden; doch durch ein Zusammentreffen von Umständen, wie sie den Zug des Geistes oft ausmitteln, legte er sich auf die Landschaftsmalerei, worin er eine so kräftige und reizende Manier gewann, dass er nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa Beifall fand. Gleich anmuthig waren seine Figuren, womit er auch fremde Ansichten und Bautengemälde versah. Seine grösste Bühne war Venedig, wo er sich niedergelassen hatte, bis der berühmte **Smith** ihn in England bekannt machte und dorthin schickte, wo er viele Jahre für den Hof und die vorzüglichsten Bildersammlungen arbeitete. Er genoss besonders die Achtung des Grafen Algarotti, dessen Erben zwei Bilder von **Tesi** mit Figuren von **Zuccherelli** besitzen. Von einem derselben wird in der **Bologneser** Schule wieder die Rede seyn. Derselbe Graf gab ihm im Auftrag des Dresdner Hofs, Werke der besten neuesten Maler zu besorgen, die Idee zu zwei Gemälden, welche so gut gelangen, dass er sie für den König von Preussen ebenfalls malen musste, Er kehrte bereits in hohem Alter nach Rom zurück, und hier, wie in Venedig und Florenz, wo er nachher starb, lebte er bis 1788, welches sein Sterbejahr war, nie müssig. Diese und andere Nachweisungen habe ich vom Sachwalter **Lessi**, welcher in der Geschichte der schönen Künste sehr bewandert ist, erhalten.

Mit diesem Namen kann ich füglich die Reihe Florentiner Maler schliessen, welche beinahe sechs Jahrhunderte in einer Folge von einheimischen Meistern und Schülern fortläuft, ohne dass auch nur ein Fremdling, wenigstens kein ausgezeichneter, daselbst gelehrt hätte. Nimmt man die letzten Jahre aus, die für ganz Italien Jahre des Verfalls waren, so ist die Florentiner Schule, wie sie ist — und das ist gewiss sehr viel —

ganz das Werk einheimischer Geister. Sie sahen auswärtige Meister, hörten sie aber nicht; auch konnten sie keinen fremden Styl annehmen, ohne ihn eigenthümlich und auf eine neue Weise umzubilden [10]).

Zur Empfehlung der jetzt Lebenden und Lehrenden könnte ich Vieles sagen [11]). Ich habe mir aber vorgenommen, auf das Verdienst mitlebender Maler nicht einzugehen, sondern das Urtheil ganz der Nachwelt anheimzustellen. In andern Künsten als der Malerei, erlaube ich mir etwas mehr Freiheit, doch selten. Ich darf wol hinzufügen, dass diese Künstler dreissig Jahre lang eine für die Künste höchst glückliche Regierung genossen haben. Die letzten Fürsten des Mediceischen Stammes hatten mehr guten Willen, als Thätigkeit gehabt; und die

10) Lanzi scheint hier ganz zu vergessen, dass er Florentiner oft, wegen Befolgung Venezianer, Römischer und Lombardischer Meister, oder auch Bildung nach ihnen rühmt, wenn sie dieselben auch nicht erreicht. *Q.*

11) So musste ich in der frühern Auflage schreiben. Hier kann ich frei Tommaso Gherardini, einen Florentiner, Schüler des Meucci, nennen und loben, der auch in der Venezianer und Bologneser Schule seine Studien machte, und in Basreliefs und Helldunkel sehr brav war. Er malte einen grossen Saal der k. Mediceischen Gallerie auf Kalk; Vieles auch auf Leinwand für die kaiserl. Gallerie in Wien, wie für Deutsche, Englische und andere Herren. Auch in geschichtlichen Fresken war er für seine Zeit stark. Er malte dergleichen in vielen Palästen und Landhäusern edler Florentiner; am besten da, wo er nach seiner Neigung und in kräftigen Jahren arbeitete; wie den Parnass in Toscana in dem Hause Martelli, welches ihn von Kindheit auf beschützte, und in den Häusern Ricciardi und Ambra. Er starb 1797, und der Rathsherr Balì Niccolò Martelli, der, als sein Oheim, der Erzbischof, und sein Vater Balì gestorben war, ihn noch immer beschützte und unterstützte, sieht ihn als einen Schützling an, der seinem Hause am meisten Ehre gemacht, wiewol deren, nach Donatello, gar Viele waren. Auch will ich hier nicht den Meister der Akademie, Pietro Pedroni, einen Pontremoleser, übergehen, einen verdienten Maler in Oel, den man aus vier nach seinen Studien in Parma und Rom gefertigten und in seinen Geburtsort gesendeten Bildern kennen lernen kann; denn in Florenz arbeitete er wenig und ungern, wegen Kränklichkeit und vieler Kränkungen, die er dort erlebte, und nicht auf die in solchen Fällen immer beste Weise, nämlich durch Reisen, vermeiden konnte. Das gerechte Publicum findet in ihm, wo nicht einen seltenen Maler, doch einen vorzüglichen Lehrer, gleich kundig der Theorie, wie liebenswürdig und beredsam in der Mittheilung. Von seinen Schülern wird die Geschichte des künftigen Jahrhunderts freier sprechen, als ich. Ihr Gedeihen, ihre Anhänglichkeit und Achtung sind seine beste Lobrede für die Nachwelt. *L.*

Regierung Franz I., wiewol er in manchen Dingen thätig war, war doch nur die Regierung eines Abwesenden. Als aber der Grossherzog Peter Leopold 1765 zur Regierung kam, begann auch eine neue Periode für die Kunst. Die Residenz und die Landhäuser des Fürsten wurden erneut und verschönert, und die Malerei gewann durch stete Arbeiten, wo die ersten Künstler wetteiferten. Höchst günstig war für sie späterhin die Verbesserung der k. Bildersammlung, welche neue Aufträge für Maler und neue Muster der Malerei zur Folge hatte. Denn der Fürst liess jedes minder gute Stück ausmerzen, und schaffte eine Menge auserlesene Bilder an. Auch vermehrte er die guten Muster alter Marmorbilder: Florenz verdankt ihm die Niobe des Praxiteles [12]), den Apollo, die übrigen Statuen und Basreliefs, wie viele Kaiserbrustbilder, welche die grosse Reihe des Corridors vervollständigt haben. Damals waren nicht mehr als zwölf Cabinette und dort ein ganz verworrenes Gemisch von Gemälden, Statuen, Bronzen, Zeichnungen, Modernem und Altem. Er ordnete dies Chaos, schied die Gattungen, wies jeder ihr Zimmer an, ergänzte durch neue Ankäufe; und so wuchsen die Cabinette bis zu ein und zwanzigen. Dies grosse Werk, das er zum Theil mir aufzutragen geruhte [13]), verdiente

12) S. *Notizie su la scultura degli antichi e i varj suoi stili p. XXIX.* im dritten B. des *Saggio di lingua etrusca. L.* — Woher weiss denn Lanzi so gewiss, dass die Gruppe der Niobe von Praxiteles ist? Winckelmann führt dieselbe nur als unbezweifeltes Werk dieses hohen Styls, dem Praxiteles noch mehr Anmuth ertheilte, an, aber nicht als ein eigenhändiges Werk dieses Meisters. S. *Winckelmann's Werke, herausgeg. von H. Meyer und Johann Schulze. 5. Band.* S. 239; aber im 7. Bde. S. 166 wird diese Gruppe dem Scopas zugeschrieben. — *H. Meyer's Gesch. d. bild. Künste bei den Griechen* 1. *Thl. S.* 291. *Q.*

13) Nämlich die Ordnung der Alterthümer, wo ich denn zu den Kaiserbüsten ungefähr 40, theils gekaufte, theils aus den k. Palästen und Landhäusern bezogene herüber nehmen konnte. S. *Descriz. del museo p.* 34. Die Sammlung von Philosophen und andern berühmten Männern war fast ganz neu. S. 85. Zugleich wurden die Mediceerbüsten ergänzt, die Lat. Inschriften dazu gesetzt, welche in mehrern Beschreibungen der Gallerie fehlerhaft abgedruckt sind, wie die der k. Begräbnisse, die in mehrern Blättern herauskamen. Von den alten Bronzen s. S. 55; von den alten irdenen Gefässen S. 157; von Griechischen und Lateinischen Steinen S. 81; von den Hetrurischen und bildnerischen Aschenkrügen S. 46. (vgl. *Saggio di l. etr. Rom.* 1789.); von den Münzen, durch den berühmten Eckhell geordnet, S. 101. Von den übrigen handelt *Pelli Saggio istorico.* *L.*

wol in Andenken zu bleiben. Ich benachrichtigte das Publicum davon in einer im 47. B. des *Giornale Pisano* abgedruckten Beschreibung vom Jahre 1782. Eine Vergleichung dieses Werks mit des *Bianchi Ragguaglio della galleria* 1759 zeigt, dass Peter Leopold nicht sowol Hersteller, als Stifter und Begründer dieser Anstalt ist; so ganz verschieden ist die Anordnung, so viel und so sichtbar ist, was zu dem Gebäude, dessen Verzierungen und der Sammlung selbst hinzugekommen ist [14])! Die Alterthümer, welche einige Erläuterung zu verdienen schienen, erklärte ich etwas weitläufiger; bei den Gemälden gab ich bloss Gegenstand und Künstler an. Nachher erschienen andere Beschreibungen des Museum von geschickten Männern, die mit der Benennung und Erläuterung der Alterthümer in der meinen übereinkamen, aber ein vollständigeres und besseres Verzeichnis der Gemälde enthielten, nach Art des Wiener und ähnlicher.

Ferdinand III., der nun seit 5 Jahren Toscana beglückt, folgte dem erhabenen Vater nicht nur auf dem Throne, sondern auch in der Beschützung der Künste. Die neuen theils ausgeführten, wie der rechte Flügel des Palasts Pitti, theils angefangenen Gebäude, wie der Vorhof der Laurenzianer Bibliothek, welcher nach Michelangiolo's Entwurf ausgeführt werden soll, gehören nicht für diesen Ort. Nicht so die Bereicherung der k. Gallerie und Zeichnenakademie. Der ersten schenkte er eine Menge Kupferstiche und Gemälde der Schulen, woran sie gerade Mangel litt. So kam eine Sammlung Venediger und eine andere Französischer Maler dazu, welche zwei besondere Zimmer ausmachen [15]). Die Akademie war seit 1785

14) Nach seiner Abreise ward ihm eine Marmorbüste mit folgender Inschrift gesetzt:

PETRUS. LEOPOLDUS FRANCISCI. AUG. F. AUSTRIACUS M. D. E.
AD. VRBIS. SUAE. DECUS. ET. AD. INCREMENTUM. ARTIUM OPTIMARUM. MUSEUM MEDICEUM.
OPERIBUS. AMPLIATIS. COPIISQUE. AUCTIS.
ORDINANDUM.ET.SPLENDIDIORE.CULTU.EXORNANDUM.CURAVIT.
ANNO. M.DCC.LXXXIX.

15) Hierzu brauchte er Puccini, welcher mir sagte, dass beinah ein Drittel der jetzigen, symmetrisch und musterhaft lehrreich von ihm geordneten Bilder Ferdinands Freigebigkeit verdankt wird.
L.

von seinem Vater gleichsam neu geschaffen; der neue und prächtige Raum, die neuen Meister, die neuen bereits in ganz Europa bekannten Einrichtungen brauchen nicht erörtert zu werden. Auch dies in einigen Rücksichten zu verbessernde Werk erfreute sich der Gunst des k. Sohns, und ward unter dem Vorsitz der Ritter March. Gerini, Prior Rucellai, Senat. Alessandri glänzender erweitert. Die bereits in Florenz lebenden Meister in jeder Kunst wurden durch den Kupferstecher Morghen vermehrt, und mit ihm Staat und Stadt geschmückt. Doch von Ferdinand III. Verdiensten um die Künste hat der oft genannte Ritter Puccini beredsam gehandelt. Man sehe seine vor kurzem in der genannten Akademie, deren würdiger Secretär er ist, gehaltene und mit Kupfern herausgegebene Rede.

Im Jahre 1801 begann Ludwig I. in Toscana zu regieren, der, bald darauf früh dahin gestorben, Prinz Carl I., unter Vormundschaft der Königin Maria Louisa, seiner erhabenen Mutter, zum Thronfolger hatte. Unter der neuen Regierung genossen die Künste neue Unterstützung und Anregungen. Die Akademie hat zu ihrem Gebrauch die reichhaltige und auserlesene Salvettische Bibliothek erhalten; ein höchst neidenswerthes Geschenk. Eben so ausgezeichnet ist der Verein von Meistern in Gyps- und Steinmosaik, und in hartem Stein, Gemäldeherstellung, welcher neuerdings hier gestiftet worden ist, so wie auch ein Director der Akademie unter ehrenvollen Bedingungen angestellt worden ist, Pietro Benvenuti, welcher sich selbst als trefflich bewähren wird [16]). So sind auch ein neuer Kunstgewinn die Gyps-

16) Pietro Benvenuti hat die Hoffnungen erfüllt und Treffliches geleistet, ist aber leider! wenn das Gerücht nicht lügt, der Kunst zu früh entrissen worden. Obwol seine früheren Werke mehr theatralischen Prunk zeigen, als tiefes innres Leben verkünden, wie seine Judith, welche er Arezzo schenkte, so sind sie doch immer geistreicher und eigenthümlicher, als die Arbeiten anderer neuer Italienischer Maler, welche unverständig und unverstandenes Antikes, Michelangelisches und Caraccisches unter einander mengen. In reifern Jahren leistete Benvenuti Gehaltvolleres und in einigen seiner letztern Werke zeigt er sich als selbstständigen, freischaffenden Geist, der von keiner Manier abhängt und nicht dem Beifall fröhnt. Sein grosses Gemälde, welches einen Heiligen darstellt, der während der Messe am Altar stirbt, gehört zu den ausgezeichnetsten Werken der Malerei und ist vielleicht das Beste, was in neuster Zeit geleistet wurde. Sein Verlust wäre dop-

abgüsse besonders von Canova's Werken, welcher zugleich den Auftrag erhalten, eine neue Venus nach dem Muster der uns durch den Krieg entrissenen Mediceischen zu fertigen [17]). Ferner muss auch hier der Ehre erwähnt werden, welche Ihre Maj. die Königin Mutter der Akademie erwies, indem sie in der im Aug. 1803 unter Sen. Alessandri's Vorsitz gehaltenen Versammlung mündlich und eigenhändig die studirenden Jünglinge aufmunterte und belohnte. Bei dieser Gelegenheit hielt der Ritter Puccini eine treffliche Rede über die Kunst, als den sichersten und minder gefährlichen Weg zum Ruhme, welche 1804 zu Florenz gedruckt wurde [18]).

pelt zu beklagen; denn er war ein eben so liebenswürdiger und humaner Mann, als ausgezeichneter Künstler. *Q.*

17) Die Med. V. ist in die Tribune zu Florenz zurückgekehrt; die Canova'sche musste weichen und in ein Zimmer des Palast Pitti zurücktreten. *Q.*

18) Ueber den Verfall der Künste s. *Baron Rumohr's Italienische Forschungen* 2. *Thl.* besonders S. 415 *ff.* — Göthe schildert (*Winckelmann und sein Jahrhundert*) diese letzten Zeiträume der Kunst treffend, obwol noch schonend genug. — Jedermann erkennt den Verfall der Kunst an, obwol fast jeder ihn aus verschiedenen Gründen ableitet. Mag es seyn, dass die Kunst durch äussere Verhältnisse verleitet und zum Luxusdienste ausgeartet ist, oder dass der christliche und heidnische Mythenkreis erschöpft wurde, das äussere geschichtliche Leben aber keinen hinreichenden Ersatz dafür darbot und die unerschöpfliche lebensvolle Schönheit der Natur von Wenigen nur erkannt, von Vielen gar verkannt wurde, oder dass überhaupt die Zeit des concreten und plastischen Anschauens vorüber ist, und dagegen die andere Seite des Geisteslebens, das abstracte Denken, hervortritt und die Kunst der Wissenschaft weicht, wie auch eine Art Wechselwirthschaft in der Geistesökonomie, wie im Feldbau, zu herrschen scheint — so ist es auf alle Fälle unserer Zeit wol noch nicht beschieden, ein neuer Frühling der Kunst zu werden; denn offenbar sucht sie auf irriger Spur Stoff und Zuflucht bei der romantischen Dichtkunst, die, ihrer Natur nach, die Bildlichkeit ablehnt und gestaltlos ist. Vielleicht muss die Kunst sich auch noch auf diesem Wege erst abmühen und ganz überleben, um sodann von der Wurzel aus wieder empor zu wachsen, und vielleicht ist das Hindernis einer neuen Belebung eben das, dass die absterbende Kunst noch nicht so völlig erstorben ist, um einer neuen Schöpfung freien Raum zu geben. Nur Eines hat die Kunst seit ihrer Wiedergeburt im 13ten Jahrhundert noch zu wenig und nur in den glücklichsten Momenten haben es die grössten Meister zu erstreben gesucht, die Natur nämlich in ihrer reinen Schönheit und völligen Tiefe des Lebens aufzufassen, frei von allen besondern Beziehungen, als reinen Genuss des Daseyns und der Wirklichkeit. Viel zu sehr an dem Schein hängend und an dem ganz Specifischen, haben die Niederländer sich zur blossen Nachahmung an die Natur gewendet, ohne das Allgemeine im Concreten anzuschauen und im

Besondern das Allgemeine zu erkennen. Dies ist aber eben, was ihr noch zu leisten in reichem Maase übrig bleibt und worin sie ein unumschränktes Gebiet sich erobern kann. Dunkel zwar ist es von Vielen geahnet und ausgesprochen worden, von Solchen, die den Künstler auf das Studium der Natur und der Antike hingewiesen haben, freilich oft nur in der Meinung, blos correcte Zeichner zu bilden, ohne den tiefer liegenden Lebensquell zu ahnen; denn die Natur ist nicht blos bedeutsam, wie ein neuerer Schriftsteller über Kunst sagt, sondern vielmehr an sich bedeutend, inhaltsvoll. Um für die Kunst ein Feld zu gewinnen, welches die neuere Kunst vernachlässigte, wäre wol nöthig, dass nicht nur der Kunstsinn auf Natur gerichtet wäre, sondern dass das ganze Zeitalter durchgebildet, auch Sinn für Naturschönheit hätte und dieser zwar so von innen entwickelt wäre, dass Wahr und Natürlich nicht mehr dem Idealen entgegengesetzt, sondern mit jenem übereinstimmend würde. Denn dieses disparate Entgegensetzen des Naturgemässen und Idealen, welches auch in Lanzi's Schriften so häufig vorkommt und so gewöhnlich ist, entsteht blos aus einem Misverstehen des Einen und des Andern, indem unter Natur nur eine unendliche, empirisch aufgefasste Menge einzelner Erscheinungen von Arten, Abarten, ja Ausartungen, und unter Ideal ein nicht aus einem innern und höhern Grunde Hervorgegangenes, sondern blos nach einer Maxime Gebildetes, verstanden worden ist — da doch das Ideale der Kunst nichts Anderes, als ein mit der Natur übereinstimmendes, aus geistigen Erkenntnissen und Forderungen hervorgegangenes Bild der Naturanschauung, eine aus dem Geiste wieder geborene Natur ist. — Haben die Mächtigen und Einflussreichen die Kunst vom rechten Wege abgelenkt, so wäre zu wünschen, dass sie nun ihr die Richtung gäben, wo sie allein noch sich zu entfalten und viel zu leisten vermöchte. In den neusten Zeiten wurde von Königen und Fürsten sehr viel für Kunst gethan; ob auf die rechte Weise, das wird erst die Erfahrung lehren. Die Grossherzöge Ferdinand III. und Leopold II. stehen den übrigen kunstbefördernden Herrschern in Europa nicht nach. Der Grossherzog Ferdinand III. hat edel und freisinnig, bei seiner Rückkehr nach Florenz, die während der Zwischenregierungen getroffenen nützlichen Einrichtungen bestätigt und noch reichlicher ausgestattet. Besonders ist die Gallerie der Akademie freigebig mit Kunstwerken beschenkt worden. Zu den Gemälden im Palast Pitti kam die jetzt unter der Benennung del Gran Duca bekannte Madonna hinzu, welches Werk der innigsten und reinsten Liebe Raffael mit der ganzen Fülle jugendlichen Gemüths und gereifter Kunstbildung, also im schönsten Augenblick seiner Entwicklung, hervorbrachte. Ferner erhielt die Gallerie des Palastes Pitti das Bildnis einer bejahrten Dame von Leonardo und unlängst hat der Grossherzog Leopold II. zwei vorzügliche Portraits von Raffael gekauft. — Dies sind nur die in die Augen fallendsten Belege zu dem, was der gegenwärtige Grossherzog und sein hochverehrter Vater für die Künste thaten, aber bei weitem nicht Alles, was sie Treffliches, aber prunklos gewirkt haben und was nun höchst segensreiche Früchte trägt. *Q.*

Zweites Buch.

Die Siener Schule.

Erster Zeitraum.

Die Alten.

Eine heitere Schule eines heitern Volks ist die Siener, und erfreut so durch Wahl der Farben, wie durch ihre Gesichter, dass einige davon hingerissene Fremde sie zuweilen sogar der Florentiner vorgezogen haben. Dies Urtheil hat seinen Grund nicht nur in der eben erwähnten Heiterkeit, sondern auch noch in einem von Wenigen bemerkten, von Keinem aber angegebenen Umstande. Alles nämlich, was die Siener Maler Gutes gemalt, gehört dem Publicum in seinen Kirchen; wer diese gesehen, braucht nicht erst Bildersammlungen zu betrachten, deren gar reichhaltige und viele in vornehmen Häusern sind. In Florenz ist dies nicht so. Von Vinci, Buonarroti, Rosso sieht man öffentlich kein Bild, keines der schönsten von Andrea, oder il Frate, wenig von den Uebrigen, welche den Ruf der Schule fördern; ein grosser Theil der Kirchen hat eine Menge Gemälde aus dem dritten und fünften Zeitraume, die zwar gut sind, aber doch nicht so überraschen, wie die Razzi, oder Vanni, und die übrigen vorzüglichen, welche sich hie und da in Siena vorfinden. Uebrigens sind es zwei verschiedene Schulen, die man nicht, wie es doch in einem Werke geschehen ist, verwechseln darf: der politische Zustand ist lange Zeit ganz verschieden, die Schulenhäupter sind ganz andere, die Style, die Schicksale ganz andere. Della Valle, den wir öfters anführen werden, hat beide Schulen verglichen [1])

1) In den *Lettere sanesi To. II. Br.* 23. *L.*

und gefunden, dass die Florentiner mehr reflectiren, die Siener dichterischer sind. Er bemerkt, dass die Siener Schule von ihrer Entstehung an ein ganz besonderes Talent in der Erfindung entwickelt, ihre historischen Bilder mit neuen und lebendigen Phantasien beseelt, mit Allegorien erfüllt und zu geistreichen, wohl verflochtenen Gedichten macht. Dies rührt von dem aufgeweckten und brausenden Geiste des Volkes her, welcher den stummen Gedichten der Maler eben so viel Vorschub thut, als den gesprochenen der Dichter. Dergleichen, auch stegreifelnde, hat die Stadt in Menge, und noch ist die schöne Lorbeerkrone öffentlich ausgestellt, welche nach Petrarca und Tasso ihr Perfetti auf dem Capitol erhielt. Ferner bemerkt er, dass jene Künstler sich vorzüglich des Ausdrucks befleissigten. Diesen zu erforschen, war in einer Stadt nicht schwer, die aller Verstellung so feind ist, wie Siena, wo man durch Sinn und Erziehung in Sprache und Gesicht offen trägt, was man im Herzen empfindet. Eben diese Lebhaftigkeit hat vielleicht der Vollendung in Zeichnung Eintrag gethan, worin jene Meister nicht so stark sind, als die Florentiner. Uebrigens hat die Siener Schule nicht so ureigenthümliche Charaktere, als einige andere, und ihre Künstler aus der besten Zeit haben sich durch Nachahmung dieses oder jenes Styls, wie wir sehen werden, ausgezeichnet. Was die Zahl der Künstler anlangt, so hat Siena rücksichtlich seiner Bevölkerung sehr viele. Als es volkreich war, hatte es auch viele Künstler; mit der Volksmenge verminderte sich auch die Künstlermenge, bis jede Spur einer Schule verschwand.

Die Nachrichten von den Siener Malern der ersten drei Jahrhunderte sind etwas verworren wegen mehrerer Guidi, Mini (Giacomini), Lippi (Filippi) Vanni (Giovanni) und anderer Vornamen ohne Zunamen; daher man sie mit grosser Vorsicht und Umsicht benutzen muss. Sie finden sich zerstreut in mehreren Geschichtschreibern der Stadt, besonders in *Ugurgieri's Pompe sanesi*, *Girolamo Gigli's Diario*, und mehrern Werken des unermüdlichen *Gio. Pecci*. Auch viele Handschriften der dortigen Bibliotheken sind reich an dergleichen Nachrichten, wie die *Storie* von *Sigismondo Tizio da Castiglione*, der von 1482 bis 1528 in Siena lebte; *il duomo di Siena* von *Alfonso Landi*; der *Trattato sopra*

le pitture antiche von *Giulio Mancini*, und einige Denkschriften des *Uberto Benvoglienti*, der von *Muratori* *diligentissimus rerum suae patriae investigator* genannt wird. Aus diesen und einigen andern Quellen [2]) hat della Valle das in den drei Bänden der *Lettere sanesi* Enthaltene und in den Anmerkungen zu Vasari Wiederholte geschöpft [3]). Durch ihn hat diese Schule einen Ruf gewonnen, den sie lange verdiente [4]). Er dient immer zum Führer in den Urkunden, oder in der ungedruckten Geschichte, welche daraus hervorging; in der bereits bekannt gemachten folge ich in vielen Stücken Vasari und Baldinucci, in andern gehe ich von ihnen ab. So verfahre ich auch mit den Siener Schriftstellern, unpartei-

2) *Lettere san. To. II. p.* 23 *ff.* *L.*

3) Della Valle selbst giebt über die Quellen, aus welchen er Nachrichten schöpfte, Rechenschaft. S. *Lettere Sanesi del Padre M. Guglielmo della Valle Minore Conventuale etc. sopra le belle Arti. Roma* 1785. *Tomo II. pag.* 20. Die von Lanzi hier angeführten Schriften sind theils gedruckt, theils handschriftlich, wie folgt: *Isidoro Ugurgieri Le pompe Sanesi, ovvero relazioni degli uomini e donne illustri di Siena, e suo stato. Pistoja* 1649. 2 *Vol. in* 8. Graf Cicognara empfiehlt dies Werk sehr. — Ueber Girolamo Gigli, der das *Diario Sanese* schrieb, siehe *Lettere Sanesi T. II. pag.* 29. — *Giovanni Antonio Pecci Ristretto delle cose più notabili della città di Siena ad uso dei forestieri. Siena* 1759. *in* 12. Eins seiner wichtigsten Werke über Inschriften, Wappen und andere Denkmale, drei Bände, welche bis 1731 gehen, befand sich als Handschrift im Besitz des Cav. Pietro Pecci, Sohn des Obigen, nebst mehrern andern Manuscripten desselben. *L. Sanese ebendaselbst.* — Alfonso Landi hinterliess eine Beschreibung von Siena, besonders des Doms, in Handschrift, deren weitschweifiger Titel *Lett. S.* 2. *Th. Seite* 32. zu finden. Della Valle rühmt sie sehr. *Giulio Mancini relazione delle cose di Siena* blieb Manuscript, und ist unter den Manuscripten der Universität dieser Stadt. Uberto Benvoglienti hinterliess 38 Bände Manuscript, welche grösstentheils aus Briefwechseln mit grossen Gelehrten entstanden. Ildefonso gab einige kleine Schriften des Benvoglienti heraus. Muratori ertheilte ihm nach der Vorrede zu den Siener Chroniken grosses Lob. — Sigismondo Tizio di Castiglione (geb. 1455, gest. 1528.) schrieb ein historisches Werk und einige mystische Abhandlungen, welche Handschriften blieben und sich in der Bibliothek des Prinzen Chigi in Rom befanden. — Im mehrmals erwähnten Briefe des della Valle an den Card. Vitaliano Borromeo werden noch viele andere nicht von Lanzi angegebene Schriften angeführt. *Q.*

4) Diese Urkunden verdankt das Publicum dem Abt Ciaccheri, dem gelehrten Bibliothekar, der sie vor vielen Jahren dort sammelte, weil er aber augenkrank wurde, Andern überliess. Der würdige Geschichtschreiber gedenkt seiner oft. *L.*

sam und gelehrig. Ich übergehe viele Namen von alten, von welchen keine Werke übrig sind, und setze hier und da einen neuern hinzu, den ich durch Betrachtung von Gemälden, oder aus Büchern kennen gelernt.

Den Ursprung der Siener Schule hat man entweder in den Kreuzzügen nach dem Morgenlande gesucht, woher einige Griechische Maler nach Siena gekommen, oder in Pisa, welches seine ersten Meister, wie bemerkt, aus Griechenland erhielt [5]). Darüber urtheile nun jeder nach Gutdünken! Ich glaube zur Entscheidung nicht hinlängliche Thatsachen zu haben. Soviel weiss ich, dass es Italien nie an Malern und Miniaturisten fehlte, und dass hieraus, auch ohne Griechische Beihülfe, manche Italienische Schule entstand. Siena musste dergleichen seit dem 12. Jahrhundert auch haben. Im Anfange des 13. wurde der *Ordo officiorum senensis ecclesiae* geschrieben, der in der Bibliothek der k. Akademie aufbewahrt wird, und Anfangsbuchstaben mit kleinen Geschichtchen und Verzierungen mit Thieren enthält. Es sind sehr trockene und dürftige Miniaturbilder, aber wegen ihres Alters von 1213, wo sie ein Canonicus von Siena, Oderico, fertigte, merkwürdig [6]). Dergleichen Handschriften wurden von einem und demselben Maler mit Mennige auf den innern Pergamentblättern und aussen auf

5) S. hierüber *Rumohr's Italienische Forschungen* 1. *Th. S.* 282. 293. 296, wo treffende Bemerkungen über den Unterschied der Italienischen und Neugriechischen Manier, Verdienste der Griechen nach Lami 321, in der Note daselbst Lami's Werk angeführt. Bis zum Ende des Ersten Theils werden Beispiele angeführt. S. *Histoire de l'Art par les monumens par Serouz d'Agincourt. Tom. II. pag.* 96, besonders 97, wo von Giunta da Pisa die Rede ist. Es ist wol kein Zweifel, dass die Italiener eigenthümliche Künstler zu jeder Zeit hatten, allein wol eben so gewiss, dass die merkliche Belebung und Veredlung der Künste, besonders der Malerei, welche im 13ten Jahrhundert deutlich sich zu zeigen anfängt, eine Wirkung der Verbreitung Neugriechischer Kunstwerke und Künstler ist. Sehr richtig bemerkt Agincourt, dass beide Schulen, die Italienische und Neugriechische, eine Wechselwirkung und gegenseitigen Einfluss auf einander hatten. *Q.*

6) Trombelli gab die Handschrift zu Bologna 1766 heraus. *D. Valle To I. p.* 278. Dass, wie er meint, dieser Oderico der von Dante im 11. Ges. des Fegefeuers erwähnte Oderigi von Gubbio sei, ist nicht einzuräumen. Oderico konnte wol des Reims wegen in Oderigi verwandelt werden; aber der Mann war aus Gubbio, nicht Siena. Derselbe starb um 1300, konnte also nicht 1213 gearbeitet haben. *L.*

den Deckeln bemalt *(D. V. T. II. p. 273.)*; und beweisen, dass diese Miniaturmalerei nach und nach zu grössern Werken führen konnte. Alle aber haben mehr oder weniger von Griechischer Zeichnung, mochten nun unsere Maler ursprünglich von Griechischen, die hier und da in Italien zerstreut lebten, unterrichtet werden, oder auch sich nicht über die Griechischen Vorbilder hinauswagen.

Die ältesten Bilder der Stadt, die Madonna delle Grazie, di Tressa, di Betlem, ein heil. Petrus in seiner Kirche, und ein Täufer zu S. Petronilla mit vielen Geschichtchen umher werden vor 1200 gesetzt; aber man weiss nicht, ob sie von Italienern sind, wie jedoch Einige nach den Schriftzügen, dem Gyps und der Zeichnung meinen. Unter den beiden letztern steht der Name des Heiligen in Lateinischer Schrift; dies beweiset aber noch keinen Lateinischen Maler. Auf den Venezianer Mosaiken, auf der Madonna di Camerino, die aus Smyrna kam [7]), und auf andern Griechischen Gemälden in mehrern Städten, welche kein Griechisch verstanden, finden sich, wie auf Statuen [8]), Lateinische Inschriften. Auch beweiset das Verfahren, auf eine mit einer Goldlage und dann Farben bedeckte Gypslage zu malen, wie man es auf alten, gewiss Italischen Bildern bemerkt, noch nicht, dass es Werke von Italienern sind; ich habe dies Verfahren mehr als einmal auf ganz sicherlich Griechischen Doppelbildern bemerkt. Die Zeichnung ferner der Gesichter, das Starre im Blick, die Zusammenstellung der Handlung, alles erinnert an Griechische Arbeit. Mithin konnten diese Bilder von einem Griechen, oder wenigstens einem Schüler, oder Nachahmer der Griechen herrühren. Woher, und wenn er gekommen, ob er zuerst die Kunst dahin gebracht, ob er diese Bilder in Siena gemalt, oder anderswoher gesendet habe, wer will dies erforschen? Gewiss scheint, dass unter den Sienern die Kunst schnell ansetzte, wurzelte und Sprossen trieb [9]).

7) Dort ist eine Verkündigung mit dem Verse: *Virgo parit Christum velut Angelus intimat ipso (sic.).* L.

8) Am Dom daselbst sind zwei Löwen, wo in Griech. und Latein. gemischten Schriftzügen zu lesen ist: *Mahister Thexde fevit (fecit) et fevit fieri ambos istos.* L.

9) *Lett. Sanesi T. I. Pitture più antiche.* p. 208. 211. 222.

Die Reihe der namentlich bekannten Maler beginnt mit Guido, oder Guidone, den wir oben schon erwähnten. Er blühte, ehe Cimabue in Florenz das Licht erblickte, und scheint Miniaturist und Maler zugleich gewesen zu seyn. Die Siener Schriftsteller haben sich immer über Vasari und Baldinucci beschwert, dass sie diesen Künstler übergangen, welchen doch der Erste, der so oft in Siena war, und der Zweite, eh er seine *Decennali* schrieb, kennen mussten. Ueber des Letztern Schweigen spricht ein verdienter Florentiner Gelehrter, Ritter Marmi, in einem Briefe[10]) so: H. „Baldinucci hat sich bemüht, das Aufleben der Malerei von Cimabue und Giotto abzuleiten; und wer weiss, ob er nicht, um sein System zu behaupten, jene Maler übergangen, welche, ausser den obengenannten, von der rohen und schlechten Griechischen Manier abgingen.“ Und gewiss war Guido in jener Madonna, ehmals in der Capelle der Edeln Malevolti in S. Domenico, gar sehr davon abgegangen. Er unterzeichnete da, nach einem für die Kunstgeschichte löblichen Brauch vieler Meister, Namen und Jahr.

Me Guido de Senis diebus pinxit amoenis,
Quem Christus lenis nullis velit agere poenis.
An. 1221.

Das Gesicht dieses heiligen Bildes ist liebenswürdig und hat nichts von dem Schielenden, das den Griechen eigen ist [11]). Auch im Gewand sieht man schon eine Spur neuen Styls. Darum stehen die beiden Madonnen Cimabue's, in Florenz in S. Trinità und S. Maria Novella, ihr nicht nach. Man

227. 251. *T. II. p.* 14. im Nachtrag der im ersten Theile zerstreuten Nachrichten. S. *Pitture Antiche. Rumohr Italien. Forschungen* 1. *Th. Note unter S.* 333. hält die hier von Lanzi angeführten ältesten Bilder der Siener Schule für nicht so alt und einige für wenig älter als die Gemälde des Guido da Siena. *Q.*

10) *Lettere Sanesi. To.* 1. *p.* 247. *L.*

11) Hierüber s. die von uns schon früher in einer Note angezeigten gründlichen Untersuchungen in mehreren Numern des *Schorn'schen Kunstblatts*, wo bewiesen wird, dass dieses Bild übermalt ist, jedoch einige darauf noch wohl erhaltene Engel davon Ueberzeugung geben, dass dieser Guido doch auch ein Anhänger der Neugriechischen Manier war. Eine Abbildung in Umriss bei *Agincourt Pl. CVII.* Agincourt irrt, wenn er es für vollkommen erhalten ansieht. *Q.*

sieht in ihnen den Fortschritt der Kunst; das Colorit ist lebendiger, die Fleischfarbe wahrer, die Bewegung des Kopfes am Götterknaben natürlicher; die Beiwerke, wie der Thron und die Glorie von Engeln, sind besser.

Bei dieser Gelegenheit bemerke ich zweierlei, worin ich von dem Verf. der *Lettere sanesi* ganz verschieden denke, trotz meiner alten Achtung und Freundschaft für ihn. Einmal nämlich, dass er, um Guido dem Cimabue vorzuziehen, oft die Madonna zu S. Domenico, das einzige sichere Bild von ihm (*T. II. p.* 15.), mit Cimabue's vielen und häufigen Bildern vergleicht, und ohne die Farbe, die Gedankenfülle und Andres mehr, worin der Florentiner dem Siener überlegen ist, zu beachten, sich auf gewisse kleine Einzelheiten stützt, in welchen Guido ihn zu überragen scheint. Ein Künstler, der, soviel man weiss, nur Madonnen malt, vervollkommnet sich allgemach darin wol ziemlich, und doch verdankt ihm die Kunst nicht so viel, als einem andern, der sie zur Grossartigkeit erhebt; ein Verdienst, welches Marco von Siena, gewiss kein Parteigänger der Florentiner, dem Cimabue nicht absprach, wie wir im vierten Buche sehen werden. Ferner, wo er Bilder findet, welche Cimabue Ehre machen und seinen Neuerungen widersprechen, bedenkt er sich gar nicht, Geschichte und Ueberlieferung zu widerlegen, wie ich dies bereits bei den grossen Figuren der Kirche zu Assisi bemerkte, und jetzt wieder hinsichtlich der angezogenen beiden Madonnen zu Florenz rügen muss. S. 288. zweifelt er sehr, ob sie nicht etwa von Mino da Turrita seyn möchten, weil dort von sehr geschickter Hand Musivarbeiten dargestellt sind, worin Mino erfahren war, Cimabue nicht [12]). Als ob ein Maler nicht Gebäude gut malen könnte, ohne sie bauen, Kleider, ohne sie fertigen, und Gewande, ohne sie weben zu können. So zweifelte er auch (*T. II. p.* 93), ob Giotto in Frankreich gewesen, weil er, nicht Simon von Siena, das Bildnis der M. Laura hätte malen müssen. Als ob die Geschichte nicht mel-

12) Könnten dem Cimabue alle seine übrigen Werke abgestritten werden, so muss man ihm doch das eine lassen, seine Madonna in S. Maria Novella, in deren Blicken schon ein innres hohes Leben durch die starren Formen der Griechischen Schule hindurchleuchtet. *Q.*

dete, dass Giotto 1316 von dort abreiste, also bevor Petrarca sich in die Schöne verliebte. Und so würde er auch andern Grübeleien keineswegs Raum gegönnt haben, wenn nicht ein in seinen Gründen wahres, nur aber übertriebenes System ihn, fast wider seinen Willen, möchte ich sagen, dazu verleitet hätte. Auch darüber würde ich kein Wort verlieren, wenn ich nicht bedächte, dass das „Jedem das Seine" eben sowohl Richtern, als Geschichtschreibern gesagt ist.

Im Betreff des Alters dieses Malers müssen die Chronikenschreiber berichtiget werden. Das ausgemachteste Gemälde von Guido ist das von 1221; denn das andere zu S. Bernandino von 1262 wird ihm ohne hinlänglichen Grund zugeschrieben. Wer nun schon 1221 so tüchtig in einer neuen Kunst ist, den kann man nicht 1295 noch leben lassen, wie in den *Lett. san. To.* 2. *p.* 276. behauptet wird, bloss laut einer einem Maler Guido gemachten Zahlung. Der berühmte Guido müsste damals wenigstens 105 Jahr alt gewesen seyn; war also sehr wahrscheinlich todt und ein anderer Guido führte seinen Namen ohne Furcht vor Verwechselung.

Fast allgemein glaubt man, dieser alterthümliche Künstler habe Mino, oder Giacomino da Turrita, den berühmten Musivarbeiter, von welchem im ersten Buche die Rede war, unterrichtet. Auch von seinem Alter ist viel gesagt worden, ohne dass man das Rechte getroffen. Baldinucci lässt ihn um 1300 sterben, und verschweigt in seinem Leben, dass er von 1225 an gearbeitet, wiewol dies auf dem Mosaik in S. Giovanni zu Florenz mit Uncialen geschrieben steht [13]). Dies ist auch den Siener Chronikenschreibern entgangen, welche ihm sein Leben bis 1298 verlängert haben, wegen einer dem Maler Minuccio geleisteten Zahlung; oder bis um 1300, wegen Bonifaz VIII. Grabmal, welches für ein Werk Turrita's gehalten wird. Das längste Ziel, das man ihm geben kann, ist ungefähr 1290, weil, nach *Titi's Descriz. delle pitture di Roma*, Mino das Mosaik von S. Maria Maggiore 1289 beendigte, und als er hierauf das andere in S. Gio. Laterano begonnen,

13) *Viginti quinque Christi cum mille ducentis etc.* S. *Piacenza* T. 1. *p.* 70. Diese Angabe hätte freilich Baldinucci's System umgestürzt. *L.*

starb, das Werk aber von Gaddo Gaddi fortgesetzt und 1292 vollendet wurde. Dem Allen nach schwankt die Annahme, dass F. Mino von Guido gelernt, dass er nicht nur Giotto, den wir auch aus andern Gründen von seiner Schule ausschlossen, sondern die Siener Memmi und Lorenzetti [14]) unterrichtet, ja Maler gewesen, die sich auf eine Handsch. in der Siener Bibliothek gründet, wo 1289 steht: „Am 12. Aug. werden Meister Mino, welcher die Jungfrau Maria und andere Heilige im Palast der Gemeinde im Rathsaale gemalt, 19 Lire ausgezahlt u. s. w."

Dieser nun, welcher in den Handschriften Meister Mino genannt wird, nicht aber F. Mino, der zuweilen Minuccio heisst — ein tändelnder Name, der sich für einen so alten Mönch nicht schicken würde! — und der in Siena arbeitet, als F. Mino zu Rom war, ist ein anderer Künstler. Hiemit nämlich lernen wir einen trefflichen Maler, der bald Mino, bald Minuccio heisst, kennen, welcher der wahre Meister jenes oberwähnten Bildes von 1289 scheint, das sich bis auf unsere Zeit im Rathsaale erhalten, und anderer bis 98. Er stellte da Madonna mit dem heiligen Kinde unter mehrern Engeln vor, unter einem Baldachin, dessen Stäbe von den Aposteln und den Schutzheiligen der Stadt getragen werden. Die Grösse der Figuren, die Erfindung und Anordnung des Werks ist für jenes Jahrhundert ausserordentlich, kann übrigens nicht sicher beurtheilt werden, da das Bild 1321 von Simone da Siena wieder hergestellt wurde, und so schöne Züge in Gesichtern und Gewändern hat, dass man sie nur dem Hersteller zuschreiben kann. Hat man nun den durch Gleichnamigkeit herbeigeführten Misverstand entdeckt, so wird das System des würdigen Herausgebers der *Lettere sanesi* theils befestigt, theils auch wieder geschwächt. Recht hat er, dem Giotto einige Siener Schüler abzusprechen, die man ihm bloss des wieder modernisirten Styls wegen zuschrieb; da findet

14) Die Geschichte giebt ihm bloss einige Gehülfen in Mosaikarbeiten: zu Pisa den Tafi und Gaddo Gaddi, zu Rom in S. Maria Maggiore einen Franciscaner, der dort sich abbildete, seinen Namen unleserlich schrieb, und seinen Geburtsort Camerino. Ein F. Giacomo da Camerino malte 1321 im Dom zu Orvieto, und ist nicht unwahrscheinlich derselbe mit dem zu Rom. *L.*

sich nun ein Künstler, der im neuern Style doch auch um einige Schritte eher, als Giotto, gekommen, der 1289 dreizehn Jahr alt war. Dieser Mino und Duccio, von welchen bald die Rede seyn wird, konnten allerdings Schüler bilden, die mit Giotto's Schule in die Bahn treten, ja, wenn sie lange lebten, Giotto sogar übertreffen konnten. Aber nicht Recht war es, dem Cimabue die Siener Maler vorzuziehen, bloss kraft jenes Bildes, wie doch der Verf. oft gethan. Zwischen Maler und Maler, Gleichzeitigem und Gleichzeitigem muss der Vergleich angestellt werden. F. Mino, welchem man nur dies Bild zuschrieb, war, wie wir nun sehen, bloss Musivarbeiter. Mino, oder Minuccio tritt erst auf, als Cimabue bereits fast funfzig Jahre zählt, und wird uns durch ein einziges, weder so grosses, noch von Nachbesserung so freies Bild, wie das von uns beschriebene zu Assisi, bekannt. Also ist die Vergleichung unrichtig.

Jede Schule achtet sich hinlänglich geehrt, wenn sie zwei oder drei Maler aus dem dreizehnten Jahrhundert nachweisen kann; die Siener ist daran wahrhaft reich; und sie sind im 25. Briefe, der die Aufschrift führt: über Guido's Schüler, aufgezählt. Ich nenne sie so wenig, als andere noch mehr vergessene Maler. Behaupten möchte ich nicht, dass alle aus Einer Schule hervorgegangen; denn in einer Stadt, wo die Kunst so schnell aufblühte, konnten sich auch wol andere uns unbekannte Meister gebildet haben. Noch weniger möchte ich auswärtige Maler zu ihrer Schule rechnen. In Mancini's Handschriften wird ein Bonaventura aus Lucca erwähnt, welcher der schon oben genannte Berlinghieri ist. Ich mag ihn weder dem Guido, noch dem Giunta beigeben: konnten denn die Luccheser nicht auch einen Anfang einer uns unbekannten Schule haben? Das Ungewisse also beiseite gestellt, behaupten wir bloss, dass, als das halbe Jahrhundert abgelaufen war, Siena soviel Maler hatte, als vielleicht keine Stadt Italiens. Hier sind die Gründe!

Schon seit mehreren Jahren war der Dom mit einer Pracht angefangen worden, welche dem herrisch vornehmen Sinne der Bürger ganz entspricht [15]). Das Werk war nicht in kurzem zu

15) S. Rumohr's sehr gründliche Abhandlung *in seinen Italienischen Forschungen* S. 123. 2. *Th. Urkundliche Erörterung: Wess-*

beendigen, ward also mehrmal unterbrochen und brauchte gar viele Jahre zu seiner Vollendung. Da kamen denn mehrere Baukünstler (*magistri lapidum*) und Bildhauer entweder von andern Orten, oder bildeten sich auch in der Stadt selbst heran, machten also 1250 einen bürgerlichen Verein, eine Zunft aus, und verlangten eigene Satzungen. S. oben. Weiss man nun auch nichts von der Genehmigung, so darf man doch annehmen, dass, wegen der Verwandtschaft beider Künste, das Studium der Bildhauerkunst auch der Malerei zu gute kam. Hierauf fiel im Jahr 1260 die berühmte Schlacht bei Monte Aperto vor, wo die Florentiner von den Sienern überwunden wurden[16]. Dieser Sieg war für die Stadt ein Zeitpunct des Friedens und Wohlstandes, und nährte öffentlich, wie im Sonderleben, die Künste der Ueppigkeit. Wie denn soviel Glück als Vermittelung der Maria anerkannt ward, welcher die Stadt feierlich geweiht war, so wurde auch ihr mehr Ehre erzeigt, ihre Bildnisse wurden in der Umgegend und überall vervielfältigt, und daher entstanden neue Aufträge und Anhänger der Malerei.

In diese Zeit muss man Ugolino da Siena rechnen, der in hohem Greisenalter 1339 starb; er musste also vor 1260 geboren seyn. Ich mag dem Vasari nicht beitreten, der ihn zum Schüler Cimabue's macht, noch dem Baldinucci, der ihn in seinen Stammbaum impft, noch Andern, die ihn von Guido unterrichten lassen; dieser musste in Ugolino's Jünglingsjahren schon heimgegangen seyn. Dass er aber sich in Siena gebildet, ist mir wahrscheinlich, theils der vielen damals dort lebenden Meister wegen, theils weil das Colorit seiner Madonna zu Orsanmichele in Florenz im Geschmack der alten Siener Schule ist, minder stark, als das Cimabuesche und Florentiner, und minder wahr. Diese Bemerkung hat, meines Erachtens, einiges Gewicht; denn sie ruht auf der Kunstfertigkeit, die an verschiedenen Orten verschieden

halb man den neuen Dom zu Siena unvollendet gelassen und sich begnügt hat, den alten schöner zu schmücken und zu erweitern u. s. w. Man fand nämlich die Grundlagen des neuen Doms nicht fest genug und setzte den Bau darum nicht fort. *Q.*

16) Ein Mädchen, Usilia, machte hier nach *Lett. san. I*, 227. 36 Gefangene. *Q.*

war. Die Zeichnung jener ersten Zeit hatte durchaus mehr oder weniger etwas Griechisches, und Ugolino hing mehr, als billig, daran. Er malte Bilder und Capellen für ganz Italien, sagt Vasari, begab sich nach seinen Reisen, wenn ich nicht irre, wieder nach Florenz, und starb endlich in Siena.

Ein anderer Meister jener Zeit ist Duccio di Boninsegna, von welchem, als Erfinder einer neuen Gattung der Malerei, an einem andern Orte die Rede seyn wird. Tizio lässt ihn von Segna unterrichten, der heut zu Tage in Siena fast unbekannt ist. Jedoch muss er seiner Zeit sehr berühmt gewesen seyn, da Tizio behauptet, er habe in Arezzo ein Bildnis gemalt, welches er auserlesen und sehr berühmt nennt. Für Duccio führt er hernach folgendes Zeugnis an: *Duccius Senensis inter eiusdem opificii artifices ea tempestate primarius; ex cuius officina, veluti ex equo troiano, pictores egregii prodierunt.* Bezieht man nun dies *ea tempestate* auf 1311, als Giotto in Avignon war, so fertigte Duccio in drei Jahren das Gemälde, welches noch dort befindlich ist und fast Epoche in der Kunst macht. Es ist sehr gross, wie es der Hochaltar der Mutterkirche forderte, wofür es bestimmt war. Auf die dem Beschauer zugewendete Seite stellte er grosse Figuren der Madonna und mehrere Heilige; auf die, welche nach dem Chore sieht, malte er in verschiedenen Feldern evangelische Geschichten mit vielen spannenhohen Figuren. Pius II. in seinen nie herausgekommenen *Annali senesi* berichtet, dass es 2000 Gulden kostete; Andere sagen, an 3000, nicht sowol an Ehrensold des Künstlers, als an verschwendetem Gold und Ultramarin. Die Manier hat nach Aller Urtheil etwas Griechisches, ist jedoch höchst reichhaltig an Figuren und zwar den besten jener Zeit. Duccio malte für mehrere Städte Toscana's, und für S. Trinità in Florenz sendete er eine Verkündigung, „welche keinen Zweifel lässt, dass er aus Giotto's oder seiner Schüler Schule hervorgegangen,“ sagt Baldinucci dem Leser. Einem Beschauer dürfte er es nicht sagen; denn das Bild hat eine ganz andre Farbe und einen ganz andern Styl. Die Zeitrechnung selbst stimmt damit nicht, wenn sie anders nicht auch hier durch gleich-

namige Maler gestört worden. Duccio malte seit 1282 (*L. S. To. I. p.* 277.) und starb um 1340 (*T. II. p.* 69. [17]).

Nun steigt die Geschichte an zu dem gefeierten Simone Memmi, oder Simon di Martino [18]), dem Maler der Madonna Laura, Petrarca's Freunde, von welchem er in zwei Sonetten gepriesen ward, welche ihn unsterblich machen. Auch in seinen Briefen rühmt ihn der Dichter, wenn er sagt: *duos ego novi pictores egregios — Joctum florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem senensem*, womit er ihn zwar dem Giotto nicht gleichsetzte, dem er doppeltes Lob ertheilte, sondern nur als den ersten nach ihm ansieht. Ich glaube, er hätte an so schicklicher Stelle wol *Iocti discipulum* nicht weggelassen, wenn er dies gewusst hätte; er wusste es aber wol nicht, und so muss man zweifeln, dass er in Rom bei Giotto gelernt habe, wiewol Vasari es behauptet und sagt, man habe damals das Mosaik des Schiffleins gefertigt. Die Siener widersprechen mit Recht; denn Simone war 1298 erst vierzehn Jahr alt [19]). So macht man ihn denn zu einem Schüler des Mino; und allerdings hat er viel von dem genannten grossen Frescobilde; nur dass man, da er es

17) S. *Rumohr's Ital. Forsch. Th.* 2. *S.* 4. und *Lett. sen. T.* 2. *p.* 60. 67. 75. *Q.*

18) Martino war Simon's Vater, Memmo, oder Guglielmo der Schwiegervater, und in den Unterschriften der Gemälde nennt er sich bald von dem einen, bald von dem andern Benvoglienti. *L.* — Vergl. *Lett. sen. T. II. p.* 78. 91. 97. 101. Mit Simon Memmo ist nicht Lippo di Memmo zu verwechseln. *Lett. sen. T. II. p.* 107. *Q.*

19) Ich gründe die Muthmassung auf Vasari, der ihn 60 Jahr, 2 Monate, 3 Tage alt im Jahr 1345 sterben lässt und seine Grabschrift anführt. In den ächten Büchern des heil. Domenico von Siena hat man gefunden: *Magister Simon Martini pictor mortuus est in curia, cuius exequias fecimus* — 1344. Da Vasari der Wahrheit mit dem Todesjahre so nahe gekommen, so darf man ihm auch hinsichtlich des Alters glauben. Mancini lässt ihn muthmasslich, wie ich glaube, um 1270 geboren werden; demnach nimmt ihn P. della Valle für einen Zeitgenossen, ja Mitwerber und Nacheiferer Giotto's in Rom. Ich kann ihm nicht beistimmen, auch nicht zufolge einer Nachricht aus den Büchern des Siener Siechhauses, dass Simone 1344 in Siena gewesen, also einige Monate früher, als er zu Avignon am Hofe des Papstes starb. Ich glaube schwerlich, dass ein 74jähriger Greis sich von Siena nach Avignon begeben. Halten wir uns an Vasari, so fällt die Schwierigkeit weg, weil Simon, noch nicht Sechziger, eher lange Reisen machen konnte. *L.*

selbst ausgebessert, sich nicht viel auf die Aehnlichkeit verlassen kann. Auch ist das Colorit mannichfaltiger, als bei den Giottisten, und so blühend, als wär' es Vorspiel zu dem des Baroccio[20]). War er aber nicht Giotto's Schüler, so half er ihm doch vielleicht hie und da, oder bildete sich auch nach ihm, wie die grossen Maler immer die besten Meister zu Vorbildern wählten. Daher er denn in der Peterskirche zu Rom seinen Styl trefflich nachahmte, und wegen dieses Verdienstes zum Papst nach Avignon gesendet ward, wo er starb[21]). Das Bild im Vatican ist verloren; aber es sind noch andere in Italien, und mehr als in Siena, zu Pisa und Florenz. Dort sind auf dem Friedhof mehrere Thaten des heil. Ranieri, und die so berühmte Himmelfahrt zwischen einem Chor von Engeln, welche in der That zu fliegen und die Siegesfahrt zu feiern scheinen. In dieser Art von Zusammensetzungen war Memmi trefflich, der vielen Wiederholungen in Siena wegen, glaube ich. Jetzt ist eine in S. Giovanni noch reichhaltiger, als die Pisaner, aber nicht schöner. Zu Florenz im Capitel der Spanier befinden sich grössere Werke, Geschichten Christi, des heil. Peters, des Martyrs, und der Orden der Prediger im Begriff der Kirche zu dienen, die Neuerer zu bekämpfen, dem Paradiese Seelen zu gewinnen; eine wahre Poesie der Malerei! Vasari, dem alle Erfindungen Memmi's nicht wie die eines Meisters jener Zeit, sondern als des trefflichsten neuern vorkamen, lobt besonders die letzte. Und fürwahr, wenn die Zeitrechnung es erlaubte, so möchte man sie für eine Eingebung Petrarca's halten. Aber das Bild wurde 1332 gefertigt, dagegen Simon erst 36 nach Frankreich ging; und was vom Bildnis der Laura in jenem Capitel gesagt wird, ist lauter Fabel. Andere zwar giebt es, nach jener Zeiten Brauche, von Päpsten, Herren, grossen Künstlern; sämmtlich sehr lebendig[22]). Er

20) Ein sehr übertriebener Ausspruch! *Q.*

21) Angeblich 1344. Wenigstens wurden ihm am 4. August dieses Jahres in S. Domenico zu Siena Seelenmessen gelesen. *Lett. sen. T. II. p.* 87. *Q.*

22) Hier ist einmal wieder unserm Lanzi die Feder mit der Hand und dem Kopfe davon gelaufen, indess sie anderemal bei Kleinigkeiten stätisch wird. Was Laura's Bildnis auf der grossen allegorischen Composition in der Spanischen Capelle bei S. Maria no-

wetteiferte dort mit Taddeo Gaddi, der wol gewisser ein Zögling der verbesserten und so zu sagen ernstern Giotto'

vella in Florenz betrifft, so stimmt es allerdings nicht mit der Zeitrechnung überein, dass Simon schon damals Donna Laura könne gesehen haben, als er dieses grosse allegorische Gemälde ausführte. Andere haben dieses schöne Frauenbild für Fiammetta, die Geliebte des Boccaccio, gehalten, weil aus dem Busen am Saume des Kleides eine Flamme hervorlodert; was aber auch nicht wohl seyn kann, da Boccaccio erst später Fiammetta kennen lernte und dies Bild schon um 1332 gemalt war. *Agincourt hist. de l'art p. l. monumens Tom. II, pag.* 111. *Note (a).* Eine ausführliche Erwähnung dieser grossen Malerei findet man bei *Giuseppe Richa Notizie storiche delle chiese fiorentine* und nach ihm in den *Lett. San. T. II. P.* 89. Ausserdem dass dies Wandgemälde wegen der darin angebrachten Bildnisse wichtig ist, bezeichnet es eine eigne Epoche der Kunst in intellectueller und technischer Hinsicht und hätte daher wol eine ernstere Betrachtung verdient, als Lanzi ihm schenkt. Es zeigt sich in diesem Werke das Hervortreten des Dichtergeistes, der in der bildenden Kunst erwachte, als Dante seine göttliche Comödie gesungen hatte. Dies rief in dem Gemüth des Simon, so wie andrer grosser Maler, Bilder hervor, welche zu umfassend sind, als dass sie Geschichtsmalereien genannt werden könnten, und von zu erhabenem Sinn, um allegorische Gemälde zu heissen, welche immer nur Anspielungen enthalten und nie gerade auf den Gegenstand losgehen. Das Historische und Allegorische in solchen grossen Bildern, die wir welthistorische Bilder nennen möchten, ist immer einer hohen Idee und Weltanschauung unterworfen, das Historisch-einzelne darin und das anspielend Allegorische ist nur dienend, und steht immer nur in Bezug auf etwas Höheres und Allgemeineres. So auch in diesem in jedem Sinne grossen Gemälde, durch welches Simon wol alle Uebrigen seiner Zeit und unmittelbaren Nachfolger überboten hat. Simon scheint die Idee der christlichen sichtbaren und himmlischen Kirche in ihrer Einheit und Verschiedenheit aufgefasst zu haben und darstellen zu wollen, wie sie auf der Erde im Kampf gegen Irrlehre, in Kunst und Wissenschaft sichtbar, und als Seligkeit im Ueberirdischen im Himmelreich offenbar wird. Im Vorgrunde kämpfen weiss- und schwarz- gefleckte Hunde, die eine Heerde Schaafe beschützen gegen Wölfe, wodurch er den weiss- und schwarz- gekleideten Predigerorden und dessen Kampf gegen Ketzer, die die Heerde Christi wie Wölfe anfallen, andeutete. In der Mitte steht die sichtbare Kirche. Als Vorbild nahm er den damals neuerbauten Dom zu Florenz S. Maria del Fiore, und versammelte an dessen Stufen die durch Kunst, Wissenschaft und Leben berühmtesten Männer und Frauen. Hoch über dieser sichtbaren Kirche auf Erden ziehn die seligen Geister auf einer Brücke, die über einen Abgrund führt, in das Reich der Seligkeit ein. So weit auch diese Idee ausser dem Gebiete der bildenden Kunst liegt, so gross ist doch die Kühnheit des Künstlers, der sie darzustellen unternahm, und in einer Kunstgeschichte darf diese grossartige Verirrung der Malerei in das Reich der Poesie nicht übersehen werden, zumal da sie von Folgen war. Wo die bildliche Darstellung nicht ausreichte, ward zur Andeutung, Vergleichung, Allegorie Zuflucht genommen, und durch Meister Simon scheint diese Darstellungsweise zuerst in Aufnahme, wenigstens zur Ausführung im Grossen gekommen zu seyn.

schen Schule ist, und an diesen Vorzügen ihn übertrifft, wie er hinwieder von Memmi an Geist, Mannichfaltigkeit der Köpfe und Bewegungen, Seltsamkeit der Trachten und Neuheit der Anordnung übertroffen wird. Simone bahnte den Weg zu grossräumlichen Gemälden, indem er sie von einem Ende eines Giebels zum andern führte, so dass man sie mit Einem Blick übersah, wogegen Giotto die grossen Giebel in mehrere Räume abtheilte, und in jeden gleichsam ein historisches Gemälde setzte.

Obwol ich nicht viel von Miniaturen zu reden pflege, so will ich doch eine nennen, die ich in der Ambrosischen Bibliothek zu Mailand sah, und die mir etwas Besonderes schien. Dort befindet sich nämlich eine Handschrift des Virgil mit dem Commentar des Servius, welche ehemals Petrarca besass. Auf dem Titel ist eine Miniatur, welche vermuthlich wol vom Dichter selbst dem Simon aufgetragen wurde, und wozu er die Verse fügte.

Mantua Virgilium qui talia carmina finxit,
Sena tulit Simonem, digito qui talia pinxit[23]).

Dieser Künstler stellte Virgil sitzend und sich zum Schreiben anschickend dar, wie er himmelwärts gewendet die Gunst der Musen anfleht. Vor ihm steht in kriegerischer Gebärde Aeneas, und stellt, auf seinen Degen deutend, den Gegenstand der Aeneis dar. Das Hirtengedicht wird von einem Hirten, und das Feldbaugedicht durch einen Ackersmann dargestellt, beide auf niedererm Plan dem Gesange lauschend. Unterdessen zieht Servius einen Vorhang von feinem und durchsichtigem Schleier an sich, anzudeuten, dass er mit seinen Bemerkungen das, was in jenem göttlichen Dichter dem Leser dunkel und ungewiss bleiben könnte, enthüllt. S. Carlo Bianconi's Brief, in den *Lett. sen. T. II. p.* 101, wo er die Urci-

Zugleich aber übertraf auch Simon seine Zeitgenossen und Vorgänger, selbst den berühmten Giotto, an Darstellungsfähigkeit. Seelenvoller im Ausdruck der Mienen und natürlicher und richtiger, besonders im Grossen, stellte Keiner dar, als er, und Anmuth ist ihm vor seinen Zeitgenossen besonders eigen. Diese Fähigkeit mochte ihn wol verleiten, selbst Unerreichbares zu unternehmen und durch so grosse Versuche wurde die Ausbildung der künstlerischen Fähigkeit gefördert. *Q.*

23) *Millin Voyage dans le Milanais. To.* 1. *p.* 203. *Q.*

genheit des Gedankens, das Colorit und die Harmonie der Miniatur, die Angemessenheit und den Wechsel der Falten je nach den Gegenständen erhebt, übrigens eine etwas rohe Zeichnung, mehr wahre als schöne Köpfe, hässliche Hände rügt; Kennzeichen, die beinah jeder Schule jener Zeit eignen! Dass er auch in der Bildhauerei Verdienst hatte, vermuthet man aus einem Bildnis der Laura bei dem Florentiner Bindo Peruzzi mit der Aufschrift in Schriftzügen des vierzehnten Jahrhunderts: *Simon de Senis me fecit sub anno D. MCCCXLIII.* Daraus ergiebt sich deutlicher, warum Petrarca in seinem berühmten Sonett ihn eher dem Bildhauer Polyklet, als dem Apelles, oder einem andern Maler vergleicht, wie Tassoni gewünscht hätte. S. *P. d. Vall. Prosa p.* 253.[24]).

Simone hatte einen Schwager, Lippo Memmi, den er selbst in der Kunst unterrichtete. Wiewol dieser ihm nicht an Genius gleich kam, gelang ihm doch die Nachahmung seines Styls vortrefflich, und nach Anleitung seiner Zeichnungen malte er Manches, was man für seines Meisters Arbeit halten würde, wenn sein Name nicht darunter stünde. Ohne diese Hülfe war er in Erfindung und Zeichnung mittelmässig, aber guter Colorist. Ein von Beiden gearbeitetes Bild ist in S. Ansano di Castel-vecchio zu Siena[25]). Anderwärts, wie zu An-

24) Einige dichterische Ausdrücke in diesen Sonetten, in welchen Petrarca mit Begeisterung von Simon Memmi spricht und von dem Bilde seiner geliebten Laura, wo er sich mit Pygmalion vergleicht und Polyklets Werke weit unter die Schönheit, die sein Herz eingenommen, herabsetzt, haben zu der sonderbaren Vermuthung Anlass gegeben, dass dieses Bildniss ein plastisches Werk könne gewesen seyn. Zwei Bildnisse in Basrelief, Laura und Petrarca vorstellend, haben dieses Vorgeben unterstützt. Graf Cicognara stellt hierüber in seiner *Storia della scultura* sehr ausführliche Untersuchungen an *Vol. I. p.* 403 — 414, siehe *Tav. XLII.* die Abbild. *Tav. XLI.* sind die Basreliefs Petrarca und Laura. Ohne Zweifel sind diese Marmorbilder bloss nach den Originalportraits später gearbeitet und die Originale waren Zeichnungen von Simon Memmi's Hand. Q.

25) Darauf steht *A. D.* 1333. *Simon Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt.* Jetzt ist es in der k. Gallerie zu Florenz. Wo man nicht Memmi, sondern nur Lippo oder Filippo lieset, scheint es nicht immer von ihm zu verstehen. So ist der M. Filippo, der 1308 eine Zahlung erhält, und jener Lippo, der 1361 Gefährte eines andern Malers heisst (*L. sen. T. II. p.* 110.), wahrscheinlich von Memmi verschieden. Dieser war jünger als der Bruder, und, nach Vasari, überlebte er ihn 14 Jahr. *L.*

cona und Assisi, waren Werke vom Ersten angefangen und vom Zweiten vollendet. In Siena sind einige ganz von Lippo[26]), und der Beschreiber von Pisa erwähnt eines in S. Paolo nicht ohne Lob. In der frühern Ausgabe setzte ich noch als Bruder des Simone einen Cecco di Martino hinzu, wobei ich mich ohne weitere Untersuchung an die Chroniken hielt. Bei näherer Ueberlegung jedoch, dass dieser um 1380 malte, und um 1350 ein anderer minder berühmter Simon Martino, dal Cittadini genannt, lebte, finde ich nicht rathsam, ihnen zu folgen.

Einer andern ebenfalls ausgezeichneten Malerfamilie Haupt war ein gewisser Lorenzo, liebkosend Lorenzetto genannt, Vater eines Ambrogio, der desshalb von den Geschichtschreibern Lorenzetti genannt wird. Ein grosses Werk von diesem, wo er sich Ambrosius Laurentii unterschreibt, sieht man im öffentlichen Palaste, und man kann es auch ein moralisches Lehrgedicht nennen. Es werden die Fehler einer schlechten Regierung unter verschiedenen Ansichten und mit angemessenen Sinnbildern dargestellt; dabei sind Verse, welche Eigenschaften und Wirkungen erklären. Auch sieht man da die personificirten Tugenden ebenfalls mit angemessenen Sinnbildern; und das ganze Bild soll einen Staat von Herrschern und Beherrschten darstellen, die von keinem andern Geiste, als wahrer Tugend, beseelt sind. Wären die Gesichter der Figuren mannichfaltiger, und die Figuren selbst besser vertheilt, so würden sie die schönsten Gemälde des Friedhofs zu Pisa nicht beneiden[27]). Siena hat von ihm mehrere andere Wand-

26) Nämlich di Martino, oder Memmi. *Q.*

27) Dies ist ein ganz erstaunenswürdiges Werk, in Simon's bildnerischer Dichtungsweise gedacht. Der Künstler Ambrosius Laurenti fasste die Idee: Staat so grossartig auf, wie Simon die Idee: Christenheit, oder Kirche. Lorenzetto's Bild ist mehr feierlich, einem Aufzuge ähnlich basreliefartig angeordnet, weniger gruppirt und Handlung darstellend, als Simon's Gemälde zu Florenz. An grossartigen edlen Formen sucht dies Bild seines Gleichen. Unvergesslich ist mir und gewiss einem Jeden, der es sah, eine herrliche Frauengestalt darin, in einem grünen, ungegürteten weiten und doch sich anschmiegenden Gewande. Weniger anmuthig, als erhaben sind Laurenti's Werke und darum sprechen sie wol seltener die Beschauer an, wie Lanzi meint. Ueber der beiden Lorenzetti Werke s. *Italienische Forschungen* 2. *Th.* S. 99. *Q.*

und grosse Gemälde; sie überraschen aber nicht so wie die kleinen, welche Vorläufer des B. Angelico scheinen, der gehörigen Orts gelobt wird. Ich habe nichts Aehnliches aus jener Zeit gesehen, und sie haben einen so volksthümlichen Charakter, dass man ihn nicht mit Giotto verwechseln kann; so ganz anderes Wesen, Colorit und Tracht ist darin! In diesem Geschmack ist ein Gemälde bei dem Bibliothekar der Universität zu Siena, Ciaccheri, wo Ambrogio einige seiner letzten malte, und Orcagni weit übertraf. Auch in Florenz war sein Styl berühmt, wo er seinen Freunden zu Liebe, die eine Probe davon sehen wollten, in S. Procolo einige Geschichten des heil. Niklas malte, welche in die Abtei kamen.

Der andere Sohn des Lorenzo hiess Pietro, und malte mit seinem Bruder die Darstellung und die Verlobung U. L. F. im Siechhause zu Siena, wo man las: *Hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius eius frater*. 1335. Diese uns vom Ritter Pecci erhaltene Inschrift, der sie las, als 1720 das Gemälde verdorben war, war sehr willkommen zu Verbesserung des Vasari, der in einer andern Unterschrift Petrus Laurati statt Laurentii gelesen hatte. Er hielt ihn desshalb für einen ganz andern, als Ambrogio's Bruder, und, auf einige Aehnlichkeit, die er mit Giotto hat, gestützt, für dessen Schüler; da doch Pietro bei solchen Umgebungen, wie Vater und Bruder, wol nicht ausser dem Hause sich zum Maler gebildet haben würde. Doch hat er über diesen berühmten Siener so vortheilhaft geurtheilt, dass man seine Billigkeit in Schutz nehmen kann. Von einem seiner Bilder in Arezzo sagt er, es sei besser gezeichnet und in einer Manier, wie keines zu Toscana bis dahin. Und an einer andern Stelle behauptet er: „er sei ein besserer Meister geworden, als Cimabue und Giotto.“ Konnte er mehr sagen? Lieber hätte man wol gesehen, er hätte ihn nicht zu Giottos Schüler, sondern zum Mitschüler in F. Mino's Schule gemacht (*Vasari T. II. p.* 78. Sien. Ausg.) Ich gebe zu, dass Giotto nicht sein Lehrer gewesen; aber wie kann man ihn für seinen Mitschüler halten? Giotto's Gemälde lernt man zuerst vor 1295, die von Pietro 1327 kennen. Und wo, wann, und wem lehrte denn F. Mino die Malerei? Von Pietro ist auf dem Pisaner Friedhof das Leben der Väter der Wüste, wo

nach Anleitung der Kirchengeschichte die verschiedenen Uebungen dieser Einsiedler dargestellt sind; meines Erachtens, das gedankenreichste, neueste und bestgedachte Bild, das man dort sieht! Ein Abbild davon ist auf der k. Gallerie zu Florenz, wenn es nicht Wiederholung des Künstlers selbst ist; der Geschmack in den Tinten wenigstens ist sicher nicht der der Florentiner, sondern der damaligen Siener Schule.

Nachdem die Malerei in Siena diese Höhe erreicht hatte, musste sie auch wieder zurückgehen, theils weil auf bessere Zeiten immer Zeiten knechtischer Nachahmung und eiliger Handwerksmässigkeit folgen, theils wegen der furchtbaren Pest von 1348, welche Italien und Europa verheerte und in jeder Schule treffliche Meister und Jünger dahin raffte. Siena verlor damals seine Lorenzetti nicht, die es noch einige Jahre schmückten; wenn es aber einmal an 75,000 Seelen zählte, so hatte es nachher weit weniger. Dennoch hatte es bald nachher wieder so viel Maler, dass man es beinah mit Florenz selbst vergleichen könnte. Soviel ergiebt sich aus den Zunftsatzungen der Siener Maler, die P. della Valle im 16. Br. des ersten Bandes bekannt gemacht. Sie sind mit der Einfalt, Klarheit und Bestimmtheit abgefasst, welche die Schriftsteller des 13ten Jahrhunderts charakterisirt; und es sind darin sehr schöne Maasregeln für die guten Sitten der Künstler und die Ehre der Kunst. Man sieht, es waren gebildete und wohlerzogene Leute in dieser Gesellschaft; und zu verwundern ist nicht, da Siena damals eine Volksherrschaft war, dass der Freistaat seine ehrenvollsten obrigkeitlichen Personen zuweilen aus der Malergilde nahm. Es war eine bürgerliche Körperschaft, nicht eine blosse Verbrüderung, noch Zeichnenakademie, und ward nicht vom Bischof, sondern von der Stadt, oder dem Freistaate im Jahr 1355 genehmigt. Man hat vermuthet, dass diese Satzungen vom vorigen Jahrhundert an vorhanden gewesen und aus dem Latein um 1291 in das Italische übertragen worden, weil Tizio zu diesem Jahre sagt: *statuta materna lingua edita sunt ad ambiguitates tollendas.* Aber Tizio musste von den Satzungen der Wollweberzunft und andern schreiben, und die der Maler konnten wol später gemacht seyn. Und in der That scheint die Art ihrer Abfassung, ohne auch nur ein Wort von frühern Verordnungen fal-

len zu lassen, eine ursprüngliche und erste Gründung zu verrathen. Denn, wenn es schon Satzungen gab und sie 91 Italienisch herausgegeben wurden, warum hätte man denn 66 Jahre gewartet, ehe man sie gesetzlich machte? oder warum hätte man nicht, wie in andern ähnlichen Gesetzsammlungen, die alten von den neuen unterschieden?

In der Handschrift, wovon ich spreche, sind sehr viele Namen von Malern, die in der zweiten Hälfte des vierzehnten und im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts lebten. Ich übergehe sie, wie die Florentiner, und begnüge mich mit einigen, welche Erwähnung verdienen. Da finde ich denn Andrea di Guido[28]), Jacomo di Frate Mino, und Galgano di Maestro Minuccio, und führe sie zu Bestätigung dessen an, was ich oben bemerkte, dass die gleichnamigen Maler uns die Geschichte dieser Schule verwirren. Ich lese da N. Tedesco, Vannino da Perugia, Lazzare da Orvieto, Niccolò da Norcia, Antonio da Pistoja, und ähnliche Fremde; und hieraus schliesse ich, dass diese Maleruniversität, wenn ich sie so nennen darf, mehrern Städten innerhalb und ausser Italien Meister geliefert habe. Ich treffe etliche Maler an, die einigermassen besonders, entweder durch Geschichte, oder Gemäldeunterschriften im Andenken geblieben sind. Martino di Bartolommeo ist es, der 1405 im Dom die Versetzung des Körpers des heil. Crescentius malte, und von welchem zu S. Antonio Abate ein Altarblatt mit noch besserm Sockel übrig ist. Seines Vaters Name erinnert an Bartolommeo Bologhino, oder vielmehr Bolgarino, der bei Vasari als Pietro Laurati's bester Schüler und lobenswerther Maler vieler Bilder in Siena und in Italien hier und da vorkommt. Er war Mann vonStande und obrigkeitliche Person. Andrea di Vanni ist sicher der Maler des S. Bastiano im Kloster des S. Martino, und der Madonna mit mehrern Heiligen im Franciscanerkloster, ebenfalls ausser dem Vaterlande und besonders in Neapel bekannt, wo er vor 1373 malte. Auch er hatte am Stadtregiment Theil, und

28) Vielleicht der, welchen Sacchetti in der 84. Nov. nennt, und von welchem in S. Antonio ein Bild von 1362 vorhanden ist. Baldinucci. *L.*

konnte, der Rubens seiner Zeit, Volkshauptmann, Gesandter seines Freistaats an den Papst heissen, den Catharina von Siena in einem ihrer Briefe ehrt, wo sie ihm die besten Lehren über Staatsführung ertheilt.

Um 1370 blühte Berna[29] (d. i. Bernardo) von Siena, welchen Vasari den ersten nennt, der Thiere gut zu malen anfing, und dessen menschlichen Gestalten er besonders des Ausdrucks wegen ungemeines Lob ertheilt. In der Pfarrkirche zu Arezzo ist ein Frescobild von ihm, das in den Extremitäten viele jenes Jahrhunderts übertrifft, wenn es auch in Tracht und Farbe vielen nachsteht. Er starb frühzeitig um 1380 zu S. Gimignano, nachdem er in jener Pfarrkirche ein dort noch vorhandenes reichhaltiges Werk, einige evangelische Geschichten, gut ausgeführt hatte. Es ward mit besserm Colorit, aber schlechterer Zeichnung von Giovanni d'Asciano vollendet, der sein Schüler heisst. Das Werk hält sich noch und wol mehr als 13 Geschichtsbilder malte dieser Schüler auch in Florenz, von den Mediceern beschützt und unter die Künstler gerechnet. Von diesen Beiden nun finde ich in dem angeführten Verzeichnis keine Erwähnung, weil sie viel ausser dem Geburtsort lebten. Ein schönes Altarblatt ist in Venedig mit dem Namen *Bernardinus de Senis*. Einige seiner kleinern Bilder hat man in dem Siener Sprengel beim Erzbischof Zondadari gefunden, der alte Bilder der Siener Schule sammelt und gleichsam ein schönes Museum davon angelegt hat. In diesen Gemälden auf Holz zeigt sich Berna als guter Colorist; was er in Mauergemälden nicht ist. Dort wird Luca di Tomè genannt, ein anderer von Vasari erwähnter Schüler Berna's. Eine heil. Familie von ihm ist noch in S. Quirico im Capuzinerkloster mit der Jahrsangabe 1367. Es hat nicht hinlängliche Weichheit, ist aber sonst in allem Uebrigen sehr verständig.

Im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts wächst die Zahl nicht nur der Maler, sondern ganzer Malerfamilien, so dass eine lange Reihe von Jahren die Kunst von Vater zu Sohne überging. Auf diese Art konnte sie sich wol erweitern; denn ein Meister, der zugleich Vater ist, lehrt neidlos und sucht

29) Nach Rumohr *Forsch. Th.* 2. S. 109. v. Barnaba. *Q.*

meistens einen bessern Schüler zu bilden, als er selbst ist. Unter allen ward die Familie Fredi, oder Bartoli berühmt. In grossem Rufe, der im 14ten Jahrhundert begann, lebte ein Taddeo, der in den Handschriften *Thaddaeus magistri Bartholi magistri Fredi (Manfredi)* von Vater[30]) und Grossvater, nicht ganz unbekannten Künstlern, hiess. Diesem ward, als dem besten Maler seiner Zeit, sagt Vasari, die Capelle des öffentlichen Palastes zu malen aufgetragen, wo man noch einige Scenen aus dem Leben der Madonna sieht; und 1414 der anstossende Saal. Hier malte er, ausser etlichen heiligen Bildern, eine Gallerie berühmter Männer, besonders Freistädter, und den Bürgern zur Lehre setzte er Lateinische und Italienische Verse hinzu; eine in dieser Schule häufige Zugabe! Das Beste an diesem Werke ist die Neuheit der Erfindung, welche nachher, als er heilige Gegenstände malte, zum Theil von Pietro Perugino im Börsensaale zu Perugia benutzt ward. Uebrigens sind die Bildnisse ideal, und Sienisch gekleidet, gleichviel ob es Römer oder Griechen sind. Auch stehen sie nicht gut und fest. Andre Gemälde von ihm in Pisa und Volterra, die Vasari nennt, werden erst zum Vorschein kommen; sehr erhalten ist das der Arena zu Padua auf der Tribune der Kirche. Man sieht darin den Handfertigen; wenig Verschiedenheit, und noch weniger Anmuth der Gesichter, schwache Tinten, Nachahmungen Giotto's, die neben dem Urbilde verschwinden. Einige kleinere Gemälde machen ihm mehr Ehre, und die Nachahmung seines grossen Vorbildes Ambrogio, das gemässigte, aber doch anmuthige Colorit dieser Schule treten mehr darin hervor; denn diese Schule arbeitete damals, wie die übrigen in Italien, stets besser im Kleinen, als im Grossen.

Taddeo's Manier ward anfangs von seinem Enkel und Schüler Domenico Bartoli befolgt, später aber verbessert und vergrössert. Gebildete Fremde betrachten mit Vergnügen mehrere Fresken, die er im Fremdensaale des Siechhauses ge-

30) In der Pfarrkirche S. Gimignano ist von ihm ein Wandbild von 1356, und ein Bild auf Holz zu S. Agostino daselbst, von weit besserm Styl, sagt Vasari, von 1388, wo P. della Valle 1358 lieset. *L.*

malt. Sie enthalten einige geschichtliche Momente der Stiftung und christliche Liebeswerke an Kranken, Sterbenden, Ausgesetzten. Vergleicht man sie unter einander, so sieht man den Maler wachsen und mehr, als ein anderer, der alten Trockenheit sich entziehen; Zeichnung, Fernen, Anordnung werden besser und regelmässiger; des Reichthums und der Mannichfaltigkeit der Ideen, dieses durchgängigen Vorzugs dieser Schule, nicht zu gedenken. Aus solchen Gemälden entnahmen Raffael und Pinturicchio viele Volkstrachten, wenn sie in Siena malten, vielleicht auch Andres; denn grosse Männer wissen auch das Mittelmässige zu benutzen.

So war denn die Kunst allmälig in jenem Freistaate vorgeschritten, als sich neue Anlässe zu grossen Werken zeigten, wo sich gewöhnlich die Naturgaben zu entwickeln und zu bilden pflegen. Siena hatte dem heiligen Stuhle Pius II. gegeben, einen sein Vaterland sehr liebenden und grosssinnigen Bürger. Er verschönte es, wenn er da war, stets mit Gebäuden und allerlei andern Verzierungen; ja er hätte wol noch mehr gethan, wenn er nicht, vom Undank des Pöbels erbittert, Rom seine Sorge und Wohlthaten zugewendet hätte[31]) Unter den Verbesserungen des Siener Staats war auch diese, dass er ihn um eine Stadt vergrösserte, nämlich Corsignano, seinen Geburtsort, welcher nachher von ihm Pienza genannt ward. Die neue Stadt erhielt durch ihn eine andere Form und andere Gebäude, darunter auch den Dom. Er war schon 1462 aufgeführt, und ihn zu schmücken, lud er mehrere Maler Siena's ein, Ansano und Lorenzo di Pietro, Giovanni di Paolo, und seinen Sohn Matteo. Ihr Styl war fleissig und kleinlich, ganz im Charakter jener Zeit, wo der Geschmack an Malerei von Land zu Land wanderte, ohne dass sich leicht nachweisen liesse, wo er eigentlich begann, wo endete. Es ist aber, wie schon bemerkt, natürlich, dass in den zeichnenden Künsten der erste Schritt den zweiten und dritten bestimmt. Diese vier Maler werden im Verzeichnis aufgeführt, und Ansano, oder Sano geniesst in einer gewissen Zeit die höchste Achtung. Im Jahre 1422 hatte er über dem Römischen Thore

31) Der Ital. Baumeister, den Pius *II.* in Siena und Pienza brauchte, war Bernardo Rossellini. S. *Rumohr's Italien. Forsch. Th. II. S.* 177, 180 — 209. *Q.*

das noch dort befindliche schöne Mauerbild gemalt, die Krönung der Maria, welches dem Styl Simone's nahe kommt, in Manchem noch besser ist. In der Kirche zu Pienza ist ein minder schönes Holzbild von ihm. Lorenzo di Pietro, il Vecchietta genannt, war tüchtig in Bildnerei und Bronzeguss, wovon bei Vasari zu lesen; in der Malerei scheint er weniger trefflich, und im Styl etwas hart, wie man aus seinen wenigen in Siena nachgelassenen Bildern sieht; denn Pienza hat jetzt keine von ihm. Ein Holzbild von ihm ward vor kurzem von der Mediceischen Gallerie angekauft. Es ist von 1457. Giovanni di Paolo nimmt sich in Pienza gut aus, besser noch in einer sechs Jahre später in der Osservanza von Siena gemalten Kreuzabnahme, wo die Fehler des Jahrhunderts von ungemeinen Gaben, besonders einem hinlänglichen Verständnis des Nackten, aufgewogen werden.

Matteo di Giovanni war damals Jüngling, übertraf aber alle an trefflichen Anlagen des Geistes. Dies ist der Matteo da Siena, den Einige den Masaccio seiner Schule nennen; wiewol er, die Wahrheit zu sagen, gar fern von ihn ist. Seinen neuen Styl lernt man zuerst kennen vorzüglich aus einem der beiden Bilder im Dom. Er verbesserte ihn nachher in andern für Siena gearbeiteten, zu S. Domenico, zu Madonna della Neve, und in etlichen andern Kirchen. Er war der Ersten Einer, der die Neapler Schule zu einem neuen Geschmack aufregte. Da er in Oel malen gelernt hatte, so gab er seinen Figuren viel Weichheit, und da er mit Giorgio [32], einem berühmten Baukünstler, vertraut umging, so ersann er schöne Bauten und verzierte sie immer anders und sinnreich mit runden und andern Basreliefs. Auch die Ebenen verkürzte er gut, warf die Gewänder natürlicher und weniger gemein, als seine Zeit, ertheilte den Gesichtern, wenn nicht eben Schönheit, doch Abwechselung und Ausdruck, und deutete an den Körpern verständig Muskeln und Adern an. Er gab nichts darauf, immer mit neuen Erfindungen zu prunken; vielmehr, als er einen Kindermord, sein am meisten gelobtes

32) Er war auch guter Bildhauer und Maler, aber von wenig Ruf. Ich habe nur eine Krippe von ihm gesehen, worin er Mantegna vor Allen nachahmt. Sie befindet sich in der Sammlung Ciaccheri's, der über diese Schule viel Auskunft geben kann. *L.*

Bild[33]), gemalt hatte, wiederholte er es mehrmal in Siena und Neapel, doch immer besser; und die fleissigste Wiederholung ist die bei den Serviten in Siena vom Jahr 1491, einem seiner letzten Lebensjahre. Er pflegte über seine Bilder noch manche andere dem Gegenstande fremde Geschichten in kleinen Figuren zu malen, worin er sehr gelobt wird. Kleine Bilder von ihm haben die Sozzini und Andere in Siena. In der Kunst steht er dem Bellini, Francia, und Vannucci nach, übertrifft aber Viele. Ein anderer trefflicher Siener, der in den ersten Zeiten unserer Oelmalerei lebte, wird uns von Ciriaco Anconitano[34]) genannt, der ihn 1449 am Hofe des Marchese Leonello d'Este kannte. Er hiess Angelo Parrasio und malte im Palast Belfiore bei Ferrara die neun Musen, wo er Joh. und Rüdiger aus Brügge nachahmte.

Zweiter Zeitraum.

Auswärtige Maler in Siena. Anfang und Fortschritte daselbst im neuern Style.

Bisher fanden wir in Siena keinen Auswärtigen, welcher lehrte, oder der Schule eine neue Gestalt verlieh. Die Kunst hatte, ganz, oder beinahe ganz[1]) von Einheimischen geübt, ihr drittes Jahrhundert beschlossen; und in den Malersatzungen war dafür gesorgt, dass die Fremden hier nicht Arbeit suchen sollten. Es ist ein Punct darin, dass jeder Fremde, der arbeiten wollte, einen Gulden zahlte, und überdies eine gute und hinlängliche Abgabe bis zu 25 Lire steuerte. Eine feine Vorsicht! Einerseits wurden die Auswärtigen nicht ungastlich ausgeschlossen,

33) Ein Kupfer davon ist in den *Lett. sen. To. III.* *L.*

34) Im Bruchstück eines Briefs b. Colucci im XV. B. der *Antichità picene. p.* 143. *Cuius nempe inclytae artis et eximii artificum ingenii egregium equidem imitatorem Angelum Parrasium Senensem, recens picturae in Latio specimen vidimus etc.* *L.*

1) Baldinucci im Leben Antonio des Venezianers lässt diesen einige Zeit in Siena leben, und den Beinamen des Sieners erlangen. Aber das Schweigen der Geschichtschreiber dieser Stadt macht bedenklich. *L.*

andrerseits durften sie aber doch in Siena keine Aufträge zum Nachtheil einheimischer Maler annehmen. Daher kam es, sagt P. della Valle, dass man erst spät dort Gemälde von Auswärtigen findet. Wenn dies aber den Malern nützlich war, der Malerei brachte es nicht wenig Schaden; denn hätte man Fremde zugelassen, so hätte die Siener Schule ihr Pfund mit fremdem mehren, und wie die übrigen fortschreiten können; was sie aber nicht that. Vielmehr hatte sie, nachdem sie mit den Florentinern in der Malerei gewetteifert, und einige Jahre ihnen den Vorrang abgewonnen, am Ausgange des 15ten Jahrhunderts vielleicht keinen bessern Maler, als Capanna, der nach fremden Zeichnungen einige Giebelbilder malte[2]), oder Andrea del Brescianino, der ich weiss nicht was für ein Bild mit seinem Bruder für eine Kirche der Olivetaner gemalt haben soll. Diese wurden von den Geschichtschreibern mehr gelobt, als Bernardino Fungai, ein schulgerechter, aber trockener Künstler[3]), oder Neroccio, oder sonst ein Siener jener Zeit, konnten aber mit den bessern in Italien nicht Schritt halten. Die Grossen fühlten den Verfall der vaterländischen Schule und die Nothwendigkeit, Fremde herbeizuziehen, und wollten dies, vielleicht unter Murren des Volks, das überall zu behaupten pflegt, man müsse die Gerste seines Bodens lieber dem heimischen, als dem fremden Rosse geben. Damals suchte man in Rom die Florentiner Malerei; bei den Sienern verhinderten dies die seit langem gehegte Eifersucht und die politischen Ansichten. Perugia schien annehmlicher. Von dort wurde zuvörderst Bonfigli berufen; hierauf sein Schüler Pietro Perugino, der dort zwei Bilder malte; endlich verschiedene seiner Schüler, welche dort lange Zeit in Diensten zweier geschichtlich berühmten Siener blieben. Der Eine war der Cardinal Francesco Piccolomini, der bald darauf Pius III. ward. Dieser wollte die Domsacristei, ausser seiner Familiencapelle mit mehrern geschichtlichen Zü-

2) *Ragionevole maestro* nennt ihn Vasari im Leben des D. Bartolommeo. Aus Bottari's Note ergiebt sich, dass er um 1500 blühte. Giglio macht ihn zum Meister des Beccafumi. *L.*

3) Dort ist eine Krönung zu Fonte Giusta, und ein Bild mit mehrern Heiligen bei den Carmelitern, vom Jahre 1512. *L.*

gen aus dem Leben seines Oheims, Pius II., schmücken und berief Pinturicchio nach Siena; und dieser zog andere Schüler Pietro's mit sich von Perugia, ja Raffael selbst, der die Zeichnungen dazu alle, oder doch grossentheils gemacht haben soll. Der Andere war Pandolfo Petrucci, der eine Zeit lang den Freistaat beherrschte, und da er doch auch seinen Palast, wie etliche Kirchen verschönen wollte, Signorelli und Genga brauchte[4]) und Pinturicchio zurückberief[5]).

Es war im Anfange des 16ten Jahrhunderts; denn 1503 wurde die Sacristei für beendigt erklärt und 1508 Pinturicchio zurückberufen; und nicht lange darauf scheint auch Pietro's Schüler Genga, und Signorelli dahin gekommen zu seyn. Von nun an eilte die Siener Schule dem neuern Style zu; Zeichnung, Farbenauftrag, Perspective, alles vervollkommnete sich in wenig Jahren. Hätte sie eine der Mediceischen Familie ähnliche an Geschmack, Macht, Lust, die Künste zu schützen, gehabt, was würde sie geworden seyn! Um jene Zeit waren vier Geister, ganz geartet, grossartig zu gedeihen: Pacchiarotto, Razzi, Mecherino und Peruzzi, welche Baldinucci, ich weiss nicht warum, Razzi ausgenommen, zu Raffael's Schule zählt. Die Werke des damals jungen Urbinaten und der übrigen Fremden regten vielmehr ihren Geist, statt ihn niederzudrücken, zu einem edlen Wettstreit auf. Wer Matteo's Gemälde sieht und mit den ihrigen vergleicht, könnte glauben, zwischen ihm und ihnen liege eine lange Reihe Jahre; gleichwol lebten alle vier, als Matteo starb. So sind wir denn im guten Jahrhundert der Siener Schule, und dies sind ihre würdigsten Meister.

4) S. *Lett. sen. To. III. p.* 320, wo Signorelli's Unterschrift unter den Bildern des Hauses Petrucci angeführt und Vasari verbessert wird. *L.*

5) Einzelne Abhandlungen über diesen Büchersaal und die darin angebrachten Bilder, so wie einzelne Bilder daraus sind in Kupferstich erschienen. Da das Werk aber noch nicht beendet ist, so ist, so viel ich weiss, der Titel desselben noch nicht gedruckt, oder bei dem leider so geringen und schlaffen Verkehr Deutscher und Italischer Buchhändler mir noch nicht zugekommen. Was ich bisher von diesen Stichen erhalten habe, sind drei Blätter aus dem Leben Pius II., von Luigi Buschi gezeichnet, Lasinio dem Sohne gestochen. Dieses Werk enthält noch mehrere Bilder der Siener Schule. *Q.*

Jacopo Pacchiarotto[6]) hangt vor Allen an Pietro's Manier, obwol er weder aus seiner Schule ist, noch auch vor 1535 aus Siena gekommen. In diesem Jahre hätte er bei einem Aufstande des Pöbels gegen die Regierung, in welchem er einer der Häuptlinge war, sein Leben schmählich am Galgen geendet, hätten ihm nicht die Osservanti beigestanden, welche ihn einige Zeit in einem Grabe verborgen hielten; von da begab er sich vorsichtig nach Frankreich, wo er mit Rosso zusammen arbeitete und gestorben seyn soll. Aus der Zeit seines Peruginischen Styls sind in Siena mehrere Zimmer- und Kirchengemälde, besonders ein sehr schönes in der Kirche des heil. Christoph. In den Wandgemälden zu S. Caterina und S. Bernardino, die neben den besten Künstlern Siena's gemalt sind, zeigt er sich auch als trefflichen Anordner. Dort wird der Besuch der heil. Catharina beim Leichnam der heil. Agnes von Montepulciano sehr gelobt, ein reichhaltiges Bild; und in ähnlichem Geschmack malte er mehrere andere. Gewiss scheint, dass er Raffael aufmerksam studirt; er hat Figuren und Köpfe von einer solchen Lieblichkeit und so schönem Antlitz, dass einige Kenner sie für Werke jenes grossen Künstlers der idealen Schönheit gehalten. Und doch ist Pacchiarotto ausser seinem Vaterlande fast unbekannt, da Vasari nur im Vorbeigehen über ihn spricht, und seine Gemälde entweder Pietro's, oder der Siener Schule Namen führen.

Giannantonio Razzi, oder Ritter Sodoma hatte gewiss das Siener Bürgerrecht; ob er aber ursprünglich aus Vergelle, einem Siener Dorfe, oder vielmehr aus Vercelli in Piemont herstamme, darüber ist gestritten worden. Vasari sagt deutlich, er sei von einigen Geschäftsträgern des edlen Hauses Spannocchi nach Siena gebracht worden, macht ihn übrigens zu einem Verceller; und mit ihm stimmen Tizio, Giovio, Mancini und Alle, die vor Ugurgieri geschrieben, überein. Mich überzeugt davon auch das Fleisch, das

6) So nennt ihn Baldinucci; Vasari aber erwähnt in Razzi's Leben einen Girolamo del Pacchia, als Razzi's Mitwerber; auch einen Giomo, oder Girolamo del Sodoma, der jung starb; und diesen haben Orlandi und Bottari mit Pacchiarotto verwechselt, da er doch wol eher ein früh verstorbener Gesell Razzi's seyn mochte. *L.*

Helldunkel, und manche andere Eigenheiten der alten Mailändischen Schule und des Giovenone, der in Sodoma's ersten Jahren zu Vercelli blühte; und ich glaube Spuren dieses Styls in den Werken Gio. Antonio's zu erblicken; ich meine namentlich jene, die er malte, als er noch ganz frisch aus jener Schule herkam. Die Bilder in S. Benedetto, die er in Monte Oliveto 1502 malte, und welche der Geheimschreiber der Florentiner Akademie, Giulio Perini, sehr gut beschrieben, habe ich nicht gesehen; dagegen aber jene, die er unter Julius II. in Rom malte. Er hat manche im Vatican gemalt, die dem Papste nicht gefielen und weggestrichen wurden. Raffael malte statt ihrer einige neue, liess aber die Grottesken. Nachher malte Sodoma im Palast Chigi, jetzt la Farnesina genannt, manche andere Bilder, Thaten Alexanders des Grossen. Besser ist dort die Verlobung der Roxane, als die flehende Familie des Darius. Es ist darin nicht die Munterkeit, die Anmuth, der Adel der Köpfe, der dem Geschmack Vinci's eigen ist, viel aber von seinem Helldunkel, welches damals die Lombarden sehr liebten; es hebt sich darin die Perspective, gleichsam ihr Erbtheil, hervor, es sind heitere Bilderchen darin, manche mit Pfeilen schiessende Amoretten, und ein Geleite, das ergezt[7]).

Bessere Werke jedoch lieferte er in Siena, Früchte seiner Studien in Rom und seines reiferen Alters. Die Erscheinung zu S. Agostino dünkte einem überbergischen Künstler, der mir mit Bewunderung davon erzählte, ganz Leonardisch. Den gegeiselten Christus im Franciscanerkloster hat man den Michelangelo'schen Figuren vorziehen wollen. Darüber mögen Kunstkenner entscheiden; darin sind Alle einverstanden, dass Razzi kein besseres Bild gemalt habe. Manche setzen ihm den heil. Sebastian an die Seite, der jetzt in der k. Gallerie ist und den man von einem alten Torso copirt glaubt. Die heil. Catharina von Siena in Ohnmacht, ein Wandgemälde in einer Capelle des heil. Domenico, ist Raffael'isch[8]); Pe-

7) Diese reizenden Bilder sind im obern Stock der Farnesina, und werden gewöhnlich von Kunstliebhabern über den Raffael'schen in den untern Sälen übersehen. *Q.*

8) Dieses Bild voll sanften Schmerzes und Anmuth ist unter den in Note 5 angegebenen Stichen, nach Gemälden, die sich in Siena

ruzzi war davon entzückt und behauptete, er habe nie die Gemüthsbewegungen in Ohnmächtigen so dargestellt gesehen. Im Allgemeinen jedoch ist in seinen Gemälden ein Aussehen und eine Mannichfaltigkeit der Köpfe, die er keinem nachgeahmt hat; und hierin scheint ihn Vasari zu bewundern. Vermuthlich nahm er sie aus dem Volke von Siena, wie Andere aus jener Schule thaten, die in den Gesichtern etwas Fröhliches, Offenes, eine angeborne treuherzige Lebhaftigkeit ausdrücken. Oft arbeitete er ohne vorgängige Studien, bloss handfertig, besonders, als er bereits alt in Pisa, Volterra, Lucca Arbeit suchte, woran es in Siena fehlte; aber in jedem seiner Bilder zeigen sich Spuren eines tüchtigen Künstlers, der nicht gut arbeiten will, aber nicht schlecht arbeiten kann. Vasari, der diesem Künstler sehr feindlich gesinnt ist, und ihn meistens den grossen Narren nennt, hat dem Zufall, dem Glück, dem Talent zugeschrieben, was er Gutes leistete; als wär' er für gewöhnlich ein schlechter Maler gewesen. Hier aber hatte ihn sein Gedächtnis verlassen; denn im Leben Mecherino's gestand er, dass Sodoma gründlicher Zeichner gewesen; anderwärts hat er sein feuriges Colorit, das er aus der Lombardei mitgebracht, gelobt; und eh' er seine Greisenwerke beschrieb, hatte er die übrigen oft schön, zuweilen sehr schön und wundernswerth genannt, so dass man von ihm auch sagen könnte *modo ait*, *modo negat*. Giovio schrieb, dem öffentlichen Rufe folgend, ganz anders. Als er Raffael's Tod erwähnt, setzt er hinzu: *plures pari paene gloria certantes artem exceperunt*, *et in his Sodomas Vercellensis* [9]). Wer

befinden, und neuerlich noch einmal, jedoch ziemlich flüchtig, gestochen. Es wäre wünschenswerth, dass die besten und fleissigsten Kupferstecher sich Bilder dieses Meisters und überhaupt der Siener, noch zu wenig benutzten, Schule zu Gegenständen wählten, da diese sich durch Schönheit der Zeichnung und Formen besonders hiezu eignen, worauf ihr Verdienst mehr beruht, als auf Farbenzauber, den doch einmal die Kupferstecherei nicht wiederzugeben vermag. *Q.*

9) Bei P. della Valle im *supplem. alla vita di Gio. Ant. Razzi*. S. Vasari *ed. sen. p.* 207. Auf der folgenden Seite scheint ein Irrthum in der Zeitfolge sich eingeschlichen zu haben, indem, nach Baldinucci, Razzi 1479 geboren und sein Bild des heil. Franciscus 1490 gemalt seyn soll — also in seinem elften Jahre!? *L.*

das Zeugnis eines grossen Gelehrten verwirft, nehme das eines grossen Malers an! Als Annibal Caracci durch Siena reisete, sagte er, Razzi scheine ein grosser Meister, von grossem Geschmacke, und dergleichen Bilder (die guten in Siena gebliebenen meinte er) sehe man wenig [10].

In den vielen Jahren, die Sodoma in Siena lebte, musste er viel Schüler bilden; doch hat Mancini in einem Bruchstück (*T. III. p.* 243.) wenig aufgeführt, nämlich Rustico, den Vater des Cristofano, trefflich in Grottesken, deren Siena voll ist; lo Scalabrino, einen Mann von Geist und dichterischem Feuer [11]), Michelangiolo Anselmi, oder Michelangiolo da Siena, einen von vielen Ländern beehrgeizten Maler. Wir werden ihn unter seinen Parmensern betrachten, da er in Siena nur ein Mauerbild in der Kirche Fonte Giusta hinterlassen, ein jugendliches und so grossen Namens unwürdiges Stück. Lange Zeit Schüler, dann Gehülfe, und endlich auch Schwiegersohn Razzi's war Bartolommeo Neroni, sonst Meister Riccio genannt, der, als die vier ersten Stützen der Siener Schule fehlten, ihren Ruf lange aufrecht erhielt, und wahrscheinlich ihr einen Wiederhersteller erzog. Man kann ihn bei den Osservanti an seinem Gekreuzigten mit drei Heiligen umher und Volk in der Ferne kennen lernen. Sein Hauptwerk zwar war eine Kreuzabnahme bei den Verlassenen (*Derelitte*) in einer der Razzischen sehr nahe kommenden Manier. Jetzt sind noch andere Bilder in der Stadt vorhanden, wo er mit seines Schwiegervaters Styl auch noch etwas Vasariartiges in der Vertheilung der Tinten hat. Man weiss, er war ein trefflicher Prospect- besonders Bühnenmaler; ein Bild dieser Art ward von Andreani gestochen. Auch in der Baukunst verstand er viel, und ward von den Vornehmen in Lucca besoldet, öffentliche Bauten zu besorgen. Als Schüler von ihm werden ir-

10) S. *Perini lettera su l'archicenobio di Monte Oliveto*, wo S. 49 Razzi gegen Vasari's Vorwürfe wegen der dortigen Grottesken und Launen verteidigt wird. *L.*

11) Ich bin aber sehr ungewiss über sein Vaterland. Ein Scalabrinus Pistoriensis, ein werthvoller Maler desselben Jahrhunderts, hat sich in S. Francesco ausserhalb des Thors Toscanella unterzeichnet, in welcher Kirche er sieben Bilder hinterliess. *Memorie per le belle arti To. II. p.* 190. *L.*

gendwo Anselmi genannt, der eigentlich nur sein Verwandter war, und Arcangiolo Salimbeni, der bloss, weil er ein Bild vollendete, als jenen der Tod übereilte, für seinen Schüler gehalten worden ist. Mit diesem werden wir den neuen Zeitraum der Schule beginnen müssen.

Mecherino, oder Domenico Beccafumi erhielt diesen Zunamen von einem Siener Bürger, der ihn als Hirtenknaben etwas auf Stein zeichnen sah, und weil er seinen Geist ahndete, ihn vom Vater sich erbat, nach der Stadt brachte, und, wie Gigli sagt, bei Capanna in die Lehre gab. Er übte sich nun im Copiren von Zeichnungen guter Meister, und von Gemälden Pietro Perugino's, dessen Styl er zuerst annahm. Auch legte er ihn nie ganz ab, und ward desshalb auch in den Arbeiten im Dom zu Pisa, die doch seinem reifern Alter angehören[12]), der Trockenheit wegen getadelt. In Rom, wohin er unter Papst Julius II. ging, eröffnete sich ihm ein neues Feld in den alten Marmorwerken, die er fleissig zeichnete, und in den Malereien, die schon Michelangelo und Raffael zur Nacheiferung gereizt hatten. Als er zwei Jahre darauf in seine Heimat kehrte und dort grosse Studien in der Zeichnung fortsetzte, fühlte er sich stark genug, mit Razzi um den Preis zu ringen, und, wenn wir Vasari glauben, besiegte er ihn auch. Man kann es ihm zugeben rücksichtlich der Perspective und der Fülle malerischer Erfindung. Uebrigens wird in Siena Mecherino dem Razzi vorgezogen, und die verschiedenen Orte, wo sie wetteiferten, erleichtern die Vergleichung. Anfangs folgte er seinem angeborenen sanften Sinne und malte in einem süssen Style. Damals wählte er schöne Gesichtsbildungen; vor allen wiederholte er oft den Kopf einer Geliebten. Man lobt in dieser Gattung das Bild zu S. Benedetto bei den Olivetanern, wo er mit dem Schutzheiligen und Girolamo die Jungfrau Catharina und kleine Vorfälle aus ihrem Leben malte. Der letzte Herausgeber des Vasari zieht dies Werk vielen andern vor, und beklagt, dass er später das Buonarrotisch-Kräftige lieb ge-

12) S. *Morrona To.* 1. *p.* 116. Mecherino malte dort die Evangelisten und einige Geschichten Mosis; Razzi eine Kreuzabnahme und ein Opfer Abrahams, welches seine letzten und nicht seine besten Werke sind. *L.*

wonnen und so von seinem ersten Styl abgekommen. Und in der That, als er stark und kräftig seyn wollte, ward er nicht selten schwerfällig und plump in der Haltung der Figuren, nachlässig in Händen und Füssen, roh in den Köpfen. Im Alter nahm dieser Fehler zu, so dass die damals gemalten Köpfe dem Vasari Fratzen schienen.

Sein Colorit ist nicht das wahrste, weil er es mit einem röthlichen Schein verkünstelt, der freilich bezaubert und erheitert; doch ist es reinlich, leuchtend, auf eine Weise aufgetragen, dass es an Wänden sich noch jetzt äusserst gut erhält. Wenig ist von ihm in Genua, wo Prinz Doria ihn in seinem Palast malen liess; nicht viel in Pisa; seine Heimat aber ist reich an öffentlichen und Privatbildern. In Wasserfarben leistete er mehr, als in Oel, und mehr als andere Bilder empfahlen ihn seine Wandbilder. Er weiss sie so bewundernswürdig räumlich zu vertheilen und den Bauten anzupassen, mit Grottesken und Einfassungen zu verzieren, dass man weder vergoldete Gypsarbeit, noch andere Kunstverschwendung vermisst. Sie sind so glücklich erfunden, dass, wer die Thatsachen weiss, wenn er sie einmal gesehen, sie leicht sich zurückruft. Er behandelt sie geistreich, würdig und lebensfrisch, ertheilt ihnen Grossartigkeit durch Fernsichten und Anmuth durch alterthümlichen Brauch. Endlich gefällt er sich auch ausnehmend in einigen tiefer liegenden und damals weniger bekannten Kunstzügen, wie gewissen Feuer- oder Lichtwiderscheinen, manchen schwierigen, besonders fernscheinigen Verkürzungen, die damals in Unteritalien etwas sehr Seltenes waren. Vasari beschreibt weitläufig das Bild der Gerechtigkeit, welches an den Füssen sehr dunkel gehalten, stufenweise bis zu den Schultern sich aufhellt und mit einem glänzenden, fast himmlischen Lichte schliesst. Man kann sich, sagt er, keine schöner abgestufte und abklingende Figur denken, geschweige denn sehen. Pflichtet man diesem Urtheil bei, so wäre Mecherino in diesem so schweren Theile der Malerei gleichsam der Coreggio Unteritaliens; denn keiner der Neueren vor ihm hatte so viel gewagt. Die eben genannte Figur malte er an der Decke des Gerichtsaales der Herren, und darunter noch mehrere Rund- und Quadratbilder, deren jedes eine denkwürdige That eines Freibürgers enthält. Einen ähnlichen

Gedanken führte er in einem Zimmer, das jetzt den Herren Bindi gehört, aus, welches P. della Valle für sein Meisterwerk hält[13]). Die Figuren sind wie in den Raffael'schen Logen; klein, und darum besser gezeichnet, thätiger, besser colorirt, als die im Gerichtsaale. Denn Mecherino's Styl ist in der That, wie eine Flüssigkeit, welche in einem kleinen Glase ihre Kraft behält, in ein grösseres Gefäss umgefüllt verduftet und verliert Dies hatte er mit unzähligen Andern eben auch gemein; eigen aber war, was er dem Vasari mittheilte, dass er ohne die Luft von Siena nicht gut arbeiten könne. Guglielmo schreibt dies dem Himmelstriche zu; und so wäre dies ein gutes Geheimnis, ihn mit Malern zu bevölkern. Vielleicht hat man es auf die grössere Ruhe und behagliche Gelassenheit zu beziehen, die er in seinem Hause, unter seinen Freunden, unter Bürgern genoss, die gern mit Lob ermuthigten, nicht mit Tadel niederdrückten, unter den Schauspielen und der muntern Lebensfülle seiner Vaterstadt, — Dinge, die jeder dort Geborene ausserhalb Siena vermisst und nicht leicht findet [14])!

Mecherino's hier geschilderter Styl starb mit ihm aus; denn Giorgio da Siena, sein Schüler, legte sich auf Grotesken, und hielt sich daheim, wie zu Rom, an Gio. da Udine;

13) *Lett. sen. T. III. p.* 200. Q.

14) Beccafumi scheint mir zwar weniger einschmeichelnde Anmuth seinen Bildern zu verleihen, als Sodoma, diesen aber in hoher Schönheit der Formen nicht allein zu erreichen, sondern in einem Ernste des Styls zu übertreffen. In der Gallerie Borghese in Rom ist in dem letzten Zimmer, wo die nackten Bilder aufgestellt sind, eine Frauengestalt, von höchster Schönheit und Adel der Formen, von Beccafumi. Auch dieser Meister ist noch zu wenig von den Kupferstechern benutzt worden. — Ob Beccafumi selbst sollte in Holz geschnitten haben, ist sehr zweifelhaft; doch haben andere und sehr berühmte Künstler nach seinen Werken Holzschnitte in *Clair-Obscur* geliefert. S. *Bartsch peintre graveur. Vol.* 12. *No.* 1. Eva, 2. Abel, 4. der mit historischen Bildern geschmückte Fussboden im Dom zu Siena, 13. St. Philipp, 23. ebenderselbe, 14. St. Peter, 15. Ein Apostel, 12 Studien und einige ihm ungewiss zugeschriebene Werke. In dem *Handbuch für Kunstliebh. und Sammler von M. Huber*, herausgeg. von *Rost*, 3. *B.* werden ihm diese und einige andere Holzschnitte zugeschrieben, *S.* 68, auch irrig einige Kupferstiche angeführt als seine eignen Werke. S. *Bartsch peintre graveur Vol.* 15. *p.* 461. Q.

il Giannella, oder Gio. da Siena entzog sich der Malerei bald und vertauschte sie mit der Baukunst; Marco da Pino, ebenfalls da Siena zubenannt, hatte einen gemischten Styl. Baglione und die Siener Chronikenschreiber sagen, er sei in Siena von Beccafumi erzogen worden; Baldinucci setzt hinzu, auch von Peruzzi; P. della Valle stellt ihn, im Anschauen seines feurigen Colorits, allen übrigen entgegen und nur Sodoma gleich. Alle aber kommen überein, dass er seine grösste Kunstkenntnis aus Rom hatte, wo er zuvörderst nach Ricciarelli's und Perino's Cartons arbeitete, und, wenn wir Lomazzo glauben wollen, auch von Buonarroti unterrichtet ward. Man findet unter den Florentinern nicht leicht einen, der, gleich ihm, Michelangelo's Nachtreter zu seyn verstand, ohne darauf es anzulegen; so ganz hat er sich dessen Grundsätze zu eigen gemacht, ohne damit zu prunken! Er arbeitet gross, frei, anständig, wird von Lomazzo für die Form des menschlichen Körpers, für die richtige Abstufung des Lichts nach den zurücktretenden Gegenständen als Muster angeführt, und hierin nächst Vinci, Tintoretto und Baroccio gelobt. In seiner Vaterstadt arbeitete er wenig, ausser einem Gemälde im Hause Francesconi; und in Rom sieht man wenig von ihm ausser der Frömmigkeit auf einem Altar von Araceli, und einigen Wandbildern in der Kirche del Gonfalone. Sein Wirkungskreis war Neapel, wo er uns als Meister und Historiker jener Schule wieder entgegentreten wird.

Wär' es nun aber erlaubt, nach Muthmassung den alten Malern Lehrer anzuweisen, so möchte ich dem Mecherino eher, als dem Razzi und Peruzzi, auch Daniele di Volterra geben, von welchem wir gewiss wissen, dass er in seinen ersten Jahren zu Siena studirte, als die drei letzten Maler offene Akademie hielten. Peruzzi war ganz für Raffael; Razzi liebte den Florentiner Styl nicht; nur Beccafumi trachtete für einen treuen Jünger Buonarroti's zu gelten, so dass man, ihn diesem zuweisend, seinen Michelangelo'schen Geschmack am besten erklärt. Auch konnte niemand besser als Mecherino ihn im Erzguss, worin er sich auszeichnete, unterrichten, oder ihm häufigere Muster jenes starken Gegensatzes hellweisser und dunkler Farben geben, den

Daniel in einigen Werken hat. Bei all' dem gehe ich von dem Grundsatze nicht ab, dass man in so zweifelhaften Fällen nicht leicht die Geschichte verlasse. Jeder Maler war in der Wahl des Styls stets frei, und konnte vom Meister auf einen, von seinem Genius aber, oder irgendwie zusammentreffenden Umständen auf einen andern Weg geleitet werden.

Baldassare Peruzzi ist einer von den vielen, deren Verdienst nicht nach ihrem Geschick gemessen werden darf. Arm geboren im Sprengel von Volterra, aber im Kirchenstaate und von einem Siener Vater[15]), wuchs er in Dürftigkeit auf, und war im Leben stetem Unglück unterworfen; Nebenbuhlern nachgesetzt, weil er bescheiden und schüchtern war, wie sie anmassend und unverschämt; bei der Plünderung Rom's seiner ganzen Habe beraubt; gezwungen mit wenig Sold bald in Siena, bald in Bologna, bald in Rom zu leben[16]), starb er, als er bekannt zu werden anfing, man vermuthet durch Gift, und mit dem Schmerz, eine Frau und sechs Kinder fast als Bettler zu hinterlassen. Sein Tod enthüllte der Welt die Grösse seines Geistes besser, als sein Leben, und seine Grabschrift, die ihn fast den Alten vergleicht, hallt die Nachwelt nach. Allgemein wird er unter die besten Baukünstler seiner Zeit gerechnet; und würde auch für einen grossen Maler gelten, wenn er so guter Colorist, als Zeichner gewesen, und sich gleich geblieben wäre, was er in einem so drangsalvollem Leben nicht immer konnte.

Nachdem Peruzzi den ersten Unterricht, man weiss nicht, welches Meisters, in seiner Heimath genossen, ging er unter Alexander VI. nach Rom, sich dort zu vervollkommnen. Er kannte, bewunderte und ahmte Raffael nach, zu dessen Schüler ihn Einige machen, besonders in einigen heiligen Familien[17]). Sehr näherte er sich ihm aber in einigen Fresco-

15) So beweisen die Siener Schriftsteller gegen Vasari, der ihn zu einem Florentiner macht. S. *Lett sen. To. III. p.* 178.

16) Von seiner Arbeit im Dom zu Siena hatte er jährlich 30 Scudi, vom Bau der Peterskirche 250. Einzelne Aufträge trugen ihm wenig ein; denn meistens misbrauchte man seine Bescheidenheit, und bezahlte ihn gar nicht, oder kärglich. *L.*

17) Eine sah ich bei Cavaceppi in Rom, von welcher dieser grosse Kenner zu sagen pflegte, man könnte sie für Raffaelisch halten, wenn sie im Colorit ihm so ähnlich wäre, wie im Uebrigen. Eine

werken, wie dem Urtheil des Paris im Castello di Belcaro, welches man für sein bestes Werk hält, und in der berühmten Sibylle, die dem Augustus die Geburt der Jungfrau voraussagt, einem Bilde zu Fonte Giusta in Siena, das von Allen unter den berühmtesten der Stadt bewundert wird. Er gab ihr eine so göttliche Begeisterung, dass Raffael, der denselben Gegenstand behandelte, geschweige denn Guido, oder Guercino, von welchem so viele Sibyllen vorhanden, ihn vielleicht nie besiegt hat. In grossräumlichen Bildern, wie der Darstellung zu Rom alla Pace[18]), ist er braver Anordner und Darsteller der Gemüthsbewegungen; adelt sie auch durch Gebäude seines Styls würdig. Sehr selten sind Oelbilder von ihm; die der Magier, die ich in mehrern Florentiner Sammlungen, zu Parma und Bologna gesehen, sind aus einem seiner Chiaroscuri genommen, welches, wie Vasari erzählt, nachmals Girolamo da Trevigi colorirte. In Bologna hörte ich, Girolamo's Bild sei auf dem Meere untergegangen, und das jetzige bei den Herren Rizzardi sei eine Copie Cesi's. Sehr selten sind auch seine Altarbilder in Oel, und ich könnte keines nachweisen, als das von drei Halbfiguren, Madonna, zwischen dem Täufer und dem heil. Hieronymus, zu Torre Balbiana, achtzehn Italische Meilen von Siena.

Was ich hier gesagt, könnte jedem andern Maler zum Ruhme gereichen; für Baldassare ist es noch sehr wenig. Der Geist dieses Mannes beschränkte sich nicht auf Gemälde und gute Mauerbilder. Er war, wie ich sagte, Baukünstler, oder, wie Lomazzo ihn nennt, Universalbaukünstler; und in dieser durch stete Beobachtung den alten Bauten abgelernten Kunst steht er auf einer der ersten Stufen, so dass er sogar dem Bramante vorgezogen wird. Die Lobsprüche, welche ihm von den berühmtesten Schriftstellern über Baukunst ertheilt werden, findet man in dem 7ten der Siener Briefe im

haben in Siena die Edlen Sergardi, und als Seitenstück eine von Razz . Man zählt sie unter ihre ersten Werke, und hält sie für Preisbewerbungen. In der Peruzzischen erkennt man schon die nachherige Gewandtheit der Zeichnung, die besonders im kleinen Palast Chigi, jetzt die Farnesina genannt, sich kund giebt. *L.*

18) Es ist ein Frescobild, und obgleich nachgebessert, überrascht es doch durch die Neuheit des Ganzen und den Ausdruck der Figuren. Annibale Caracci zeichnete es zu seinem Studium. *L.*

dritten Bande. Niemand aber hat ihn mehr geehrt, als sein ehmaliger Schüler Serlio, der im Vorwort zum 4ten Buche sagt[19], wegen dessen, was er Besseres habe, dürfe man nicht ihn loben, sondern Baldassare, dessen Schriften er erbte, und, wenn man Giulio Piccolomini in seiner *Siena illustre* nebst andern Siener Schriftstellern trauen darf, plünderte. Aber die angeführte weigernde Verwahrung spricht ihn frei, wenn anders nicht etwa verlangt wird, Serlio solle bei jeder einzelnen Notiz, die er von ihm lernte, oder in seinen Schriften fand, immer und immer wieder Baldassare nennen; was doch zuviel wäre. Von Zeit zu Zeit hat er es wol auch gethan; denn er empfiehlt ihn seines gründlichen, leichten, geistreichen Geschmacks wegen in Bauten und Verzierungen. Und fürwahr, den Werken Lieblichkeit zu ertheilen, scheint seine Gabe. Man kann nichts, was er ersonnen, sehen, was nicht gewissermassen das Gepräg eines heitern Geistes hätte. So ist die Halle der Massimi in Rom, der Hochaltar der Hauptkirche in Siena, das Thor des Hauses Sacrati in Ferrara, welches so lieblich verziert ist, dass es unter die Seltenheiten der Stadt, und in seiner Art Italiens, gezählt wird. Was ihn aber noch mehr als trefflichen vielseitigen Geist beurkundet, ist der Palast der Farnesina, der mit solcher Anmuth ausgeführt ist, dass er nicht gemauert, sondern gewachsen scheint, nach Vasari[20]).

19) *Sebast. Serlio Bolognese, tutte le opere d'architettura e prospettiva, coll' aggiunta delle porte e de' palazzi pubblici e privati, divise in sette libri con un indice copiosissimo e un disc. sopra questa materia; raccolte da Gio. Domen. Scamozzi, Vicentino. Venez.* 1619. 4. Q.

20) Wurde für den reichen und grossartigen Kaufmann Ghigi erbaut, wo Raffael die untern Säle und Sodoma die im obern Stocke mit Malereien schmückte. Ob der Palast selbst, oder bloss die schönen Pferdeställe, nach Baldassar Peruzzi's Rissen ausgeführt worden, ist doch noch ungewiss und fast wahrscheinlich, dass er nur dies Gebäude von aussen schmückte. Da Baldassar und Raffael schon das Innre dieses Gebäudes mit Fresken ausmalen konnten, so musste es doch wol geraume Zeit vorher aufgeführt seyn, weil man so kostbare Arbeiten ganz neuen Mauern nicht würde anvertraut haben. S. Baldassar Peruzzi's Bauwerke in Rom in: *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, publiés à Paris par Charles Percier et P. F L Fontaine en* 1798. *A Paris: Planches.* 2. 4. 22. 24. 28. 56. 59. 60. 61. 74. 89. — Im Corso zu Siena zeigt man ein zwar kleines, aber sehr schönes Haus, wozu Peruzzi die Risse gegeben haben soll: *Architecture Tosca-*

Er war bewundernswürdig in Giebelverzierungen, indem er Bauten darauf malte, die wirklich schienen, und Basreliefs von Opfern, Bacchanalien, Schlachten, die, nach Serlio, die Gebäude gediegen und geordnet machen und ihre Anschaulichkeit mehren (S. 191.). Schöne Muster hierin stellte er zu Siena und Rom auf; und hierin folgte ihm Polidoro, der diese Kunst so weit trieb, als es der Pinsel des Menschen nur vermag. Peruzzi that es bei der Farnesina in den Bildern aus grüner Erde, womit er sie äusserlich verzierte; noch mehr aber in den innern Verzierungen. Raffael selbst, um von F. Sebastiano nicht zu sprechen, arbeitete dort, und in einer Loge war die berühmte Galatea ganz von seiner Hand. Dort malte Baldassar das Deckengewölbe und die Sparrenköpfe; es waren Fabeln von Perseus und Andern. Der Styl ist munter, geistreich, Raffaelisch, doch tritt er im Vergleich zurück. Ward er jedoch in Figuren übertroffen, in andern Dingen war er unübertrefflich. Er verzierte diesen Platz mit nachgemachten Gypsarbeiten, welche Reliefs gleichen, so dass Tizian selbst getäuscht ward, und um sich zu überzeugen, seinen Standpunct verändern musste. Eine ähnliche Täuschung bringt der Saal mit Säulenreihen hervor, welche mittels Durchbrechungen den Ort viel grösser erscheinen lassen. Darum sagte Pietro Aretino, es wäre in jenem Hause kein in seiner Art vollendeteres Gemälde (*Serl. a. O.*) Wären nur auch die Decorationen auf unsere Zeit gekommen, die er für die im apostolischen Palast aufgeführten Schauspiele vor Leo X. malte! Peruzzi's Perspective würde gewiss mehr gelobt werden, als des Card. Bibbiena Calandra, und man würde von ihm, wie von jenem Alten sagen, er habe die neue Kunst erfunden und vollendet. Vasari, Lomazzo und andere Alte, wie mit ihnen Milizia in den *Memorie degli architetti*, urtheilen einstimmig, Peruzzi sei in der Perspective unübertrefflich gewesen. Hierin scheint er mir der Kunst die ersten classischsten Muster gegeben zu haben. Wenn ich daher im Verlauf meiner Geschichte berühmte Prospectmaler in Rom, Vene-

ne, ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny et A. Famin. à Paris 1815. Planche 99. *Q.*

dig, oder Bologna anführe, so bemerke man, dass an Umfang der Werke Andere ihn übertroffen haben, an Vollendung Keiner. Nach ihm lobt man in Siena hierin Meister Riccio, der einige Zeit sein Schüler war, wiewol er später hinsichtlich der Figuren seinem Schwiegervater nachtrat.

Was Baldassare in Grottesken gewesen, sieht man in Siena besser, als in Rom. Diese Gattung von Malerei, immer die Ausgeburt eines wunderlich launenhaften Geistes, konnte weder dem Mecherino, noch dem Sodoma misfallen; beide übten sich darin mit Glück. Der zweite schien dazu geboren, sie zugleich zu entwerfen und mit der Leichtigkeit eines Stegreiflers auszuführen. Er malte dergleichen im Vatican und Raffaelen gefielen sie so, dass er sie nicht, wie seine Figuren, ausstreichen mochte. Auch zu Monte Oliveto lieferte er sehr witzige, gleichsam aus seinem Hirn abgespiegelte. Cristoforo Rustici und Giorgio da Siena hatten darin auch einen grossen Namen. Keiner aber von diesen glich dem Peruzzi. Er, der Anmuth in all' seine Werke goss, war in Grottesken am anmuthigsten und behauptete in der Freiheit, welche ein Gemälde, das ganz Laune ist, einflösst, noch eine Haltung, welche Lomazzo studirte, um Gesetze daraus zu ziehen. Alle Vorstellungen dienen ihm, Satyren, Masken, Kinder, Thiere, Ungeheuer, Wohnungen, Pflanzen, Blumen, Gefässe, Leuchter, Laternen, Waffen, Blitze; aber wo er sie anwendet, in den Handlungen, die er darstellt, und im Uebrigen zügelt er die Laune stets durch die Vernunft. Er wendet und verbindet diese Bilder mit wunderbarer Symmetrie, und braucht sie wie Embleme und Symbole der Thaten, welche sie umgeben. Kurz, dieser Mann in der besten Zeit der wiederauferstandenen Kunst ist ein für die Kunstgeschichte höchst anziehender Gegenstand. Er unterrichtete viele in der Baukunst, wenigere in der Malerei: einen Francesco aus Siena und einen Virgilio aus Rom, die Vasari einiger Wandgemälde wegen lobt, und die zuweilen bei Grottesken von unbekannter Hand genannt werden.

Etwas später, und gewiss vor Wiederauflebung der Malerei in Siena, setze ich einen Frescomaler, welchen Baglione und Titi Matteo da Siena nennen, die Mitbürger aber Matteino, um ihn nicht mit dem alten Matteo des vier-

zehnten Jahrhunderts zu verwechseln. Er lebte in Rom zu Zeiten Niccolò Circignani's, zu dessen, wie anderer Künstler, Gemälden er Prospecte und Landschaften malte. Dergleichen hat S. Stefano Rotondo, in 32 Martyrergeschichten, die Circignani malte und Cavalieri stach. Viele Landschaften von ihm findet man in der Vaticanischen Gallerie. Sie sind schön, obwol in alter Manier. Er starb in Rom, wo er sich angesiedelt hatte, unter Sixtus V., im 55sten Jahre. Daher ist es mir nicht gar wahrscheinlich, dass er 1551 im Casino zu Siena, oder im Palast Lucarini mit Rustichino gemalt habe; der erste Zeitpunct scheint mir zu früh, der zweite zu spät.

Jetzt noch Einiges über die einfarbigen Bilder aus zusammengefügten Steinen, die der Siener Schule gerade in dem Zeitraume, den wir hier beschliessen wollen, ihre Vollendung verdanken. Ich habe schon bemerkt, dass die Siener in vielen Jahren einen prachtvollen Dom aufführten. Jetzt füge ich hinzu, dass unter allen seinen Theilen doch keiner so einzig und allgemein bewundert worden ist, als der Fussboden zur Seite des Hochaltars, der ganz mit Geschichten des A. T. und hier und da mit Einfassungen und Figuren ausgelegt ist, welche dazu dienen, die ganze grosse Fläche kunstgerecht einzutheilen und mannichfaltig zu behandeln. In wenig Jahren brachte eine Reihe von strebenden Künstlern dieses staunenswerthe Werk hervor. Die Steinart selbst, welche im Siener Gebiete bricht, erleichterte die Kunst, die nicht überall gleich leicht seyn möchte. Wie jede, entstand sie aus kleinen und fast unförmlichen Anfängen. Duccio schmückte diesen Fussboden zuerst[21]), und zwar brauchte er Steine, wo die Figuren in ihren Theilen und allen Umrissen mit dem Steinbohrer bearbeitet sind; ein trocknes Erzeugnis des dreizehnten Jahrhunderts, obwol nicht ohne Anmuth! Von Duccio ist auf dem Chor eine Jungfrau, welche knieend mit gekreuzten Armen Barmherzigkeit vom Herrn erfleht, wie dabei geschrieben steht; vielleicht ist es die christliche Frömmigkeit, und sie hat aller-

21) S. hierüber *Rumohr Ital. Forsch.* 2. *Th. S.* 5 Gewiss war Duccio nicht der Erfinder der einfarbigen Bilder, welche erst später in Aufnahme kamen. Ob er an diesem Fussboden Antheil gehabt, scheint nach dem angef. Werke zweifelhaft. *Q.*

dings in Gebärde und Gesicht, was sie fleht. Wer nach Duccio das Werk fortsetzte, ist nicht ganz bekannt; man lieset von einem Urbano da Cortona und einem Antonio Federighi, welche zwei Sibyllen gezeichnet und zusammengefügt haben sollen; und so findet man andere von mittelmässigen Künstlern gezeichnete. Einigermassen jedoch führten auch sie die Kunst weiter, weil sie die Figuren eingruben, oder einritzten und die vom Eisen gemachten Risse mit Pech, oder einem andern schwarzen Gemisch ausfüllten, welches gleichsam der Entwurf des Monochroms war. Auf diese folgte Matteo di Giovanni, welcher seine Vorgänger aufmerksam betrachtete und zu übertreffen strebte. Er bemerkte am Gewand eines David eine Marmorader, welche eine ganz natürliche Farbe gab und durch den Gegensatz der Farbe das Knie und Bein der Figur gleichsam rund hervortreten liess; so fand er auch an einem Salomon eine Verschiedenheit des Marmors, wodurch sich eine Wirkung hervorbringen liess. Er wählte also Marmore von verschiedenen Farben, fügte sie zusammen, wie man beim Täfelwerk bunte Hölzer zusammenfügt, und bildete so ein Werk, welches man ein Marmorgemälde nennen kann. So führte er einen Mord der unschuldigen Kindlein aus, den er immer wiederholte, wie ich beobachtet habe. Und so bahnte er dem Beccafumi den Weg, jenen Fussboden immer besser und so zu bearbeiten, dass er, nach Vasari, der schönste, grösste und prächtigste ward, der je gewesen. Diese Arbeit war gleichsam sein Zeitvertreib bis in sein Alter, und wenn er gleich mitunter auch malte, liess er ihn doch bis an seinen Tod nicht; daher auch später einige Darstellungen von Andern nach seinen Cartons, wie man glaubt, vollendet wurden. Er stellte das Opfer Isaak's dar in ganz wahrhaften Figuren, und das Wunder Mosis, welcher Wasser aus dem Felsen schlägt mit wahrhaften Juden, welche herbeieilen zu kosten und ihren Durst zu stillen; und so mehrere andere Gegenstände, welche Vasari und genauer noch Landi beschreibt[22]). Ich will

22) *Lett. senesi To. III. lett.* 6. S. auch *den achten Br. S.* 223, wo viel Bemerkungen über die Zeichnung Mecherino's und die den Gebrüdern Martini, trefflichen Bildhauern ihrer Zeit, aufgetragene Ausführung sind Von Andreani's und späterhin Gabuggiani's Stichen davon s. *Bottari in den Noten zum Leben Mecherino's S.* 435. *L.*

noch Einiges über das Verfahren in dieser Kunst beibringen. Sein erster Versuch war ein Bild aus eingelegter Holzarbeit, welches lange in der Werkstätte der Vanni aufbewahrt wurde, dann in das Haus der Grafen Delci kam. Er stellte da die Bekehrung Pauli dar, und brauchte Hölzer von wenig Farben, welche hinreichten, ein Monochrom zu bilden. Nach diesem Muster wählte er nun weissen Marmor für die Lichter der Figuren, grauen für die Halbtinten, schwarzen für die Schatten, und für die lebhaftern Züge manchmal auch schwarzen Kitt. Aus solchen, lauter inländischen, Marmorn schnitt er die Stücken und fügte sie so meisterlich zusammen, dass man nicht leicht unterscheidet, wo eines endet und das andere anfängt. Daher hat man geglaubt, es sei in diesem Fussboden nur weisser Marmor, und Halbtinten, wie Schatten seien mit starken Baizen bewirkt, die den Marmor erweicht und innen und aussen gefärbt. Aus einem Briefe Gallaccini's schliesst man, dass einige Siener so dachten; und aus einem andern Mariette's sieht man, dass dieser grosse Kenner eben auch davon überzeugt war, und Bottari überzeugte[23]). Aber gegen diese Meinung streitet das Auge, welches die Fugen, wo eine Farbe endet und eine andere anfängt, wohl entdeckt. Daher hält der Herausgeber der Siener Briefe mit mehren verständigen Männern diese Färbung für ein Mährchen.

Das Wahre ist, das Geheimnis Marmor zu färben wurde nicht damals, sondern später in Siena entdeckt, und Ritter Michelangiolo Vanni, dessen Entdecker, wollte es auch bei der Nachwelt im Andenken erhalten[24]). Er errichtete seinem Vater Francesco ein Grabmal mit Säulen, Verzierungen, Laubgewinden und Kindern, nebst dem Familienwappen; alles auf eine grosse weisse Platte gezeichnet, aber allenthalben künstlich nach der Natur gefärbt; daher es denn wie ein Marmorgefüg aussieht. Man glaubt, die Farben seien dem Marmor mit einem Mineralextract gegeben, weil sie tief eindringen. Auf der Inschrift des Grabmals nennt er sich Erfinder

23) S. *Lett. pittor. T. I. p.* 311. *T. IV. p.* 344. und *die Anmerkungen zu Vasari T. IV. p* 436. der Flor. Ausg. *L.*

24) Er schrieb: *Francisco Vannio . . . Michel Angelus . . . novae hujus in petra pingendi artis inventor et Raphael . . . Filii parenti optimo m. p. a.* 1656. *L.*

dieser Kunst. Dies Geheimnis besass seit 1640 ein Siener Maler, Niccolò Tornioli, der damit eine Veronica malte, dann den Marmor zersägen liess und zeigte, dass dasselbe Gemälde auf den beiden Oberflächen des Schnittes sei[25]). Wahrscheinlich war dieser aus Vanni's Schule, und Michelangelo sorgte durch seine Inschrift dafür, dass er den Ruhm der Erfindung nicht sich anmasste. Der Zusammenhang forderte, dass ich diese beiden Künstler vor der Zeit nannte; sie gehören eigentlich in den dritten Zeitraum der Siener Schule, zu welchem ich unverzüglich übergehe.

Dritter Zeitraum.

Aufrichtung der im Drangsal des Staats verfallenen Kunst durch Salimbeni und seine Söhne.

Wir haben die Fortschritte der Siener Schule und ihre vorzüglichen Werke vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts bis beinah an dessen Hälfte erzählt; einen Umstand jedoch haben wir nie erwogen, welcher den Werth der Künstler und der Werke jener Zeit über die Massen erhöht. Gehen wir nämlich die Geschichte dieses halben Jahrhunderts nochmals durch, so finden wir, dass jeder andere Ort in Italien von allgemeinem Unglück getroffen seufzete; keiner aber die bitterste Noth so zusammengehäuft, oder so lange erduldete, als Siena. An Hungersnoth, Seuchen, Handelsperren litten andere Gebiete; in Siena wütheten sie. Bürgeraufruhr und auswärtige Kriege erschütterten andere Freistaaten; diesem liessen sie Jahre lang keine ruhige Stunde. Siena war gross durch die Tapferkeit seiner Bürger, sonst klein, und somit jenen Meerbusen ähnlich, wo die Stürme häufiger und heftiger sind, als auf grössern Meeren. Die Zwingherrschaft der Petrucci, die Zwietracht des Adels und des Volks, die Eifersucht fremder Mächte, welche es zu erobern trachteten, hielten es unaufhörlich in Argwohn, und oft unter Waffen und Kriegsunglück; und das Gegenmit-

25) S. *Bottari's Anm. zu Gallaccini's Brief T. I. p.* 308. *L.*

tel, welches es im Schutz bald der Kaiserlichen, bald der Franzosen suchte, diente nur, den innern Aufruhr und die Kriege von aussen zu mehren. In diesem steten Schwanken weiss ich nicht, ob man entweder den immer auf Verschönerung der Häuser und des Landes gerichteten Sinn, oder den Muth und Eifer der Künstler mehr bewundern muss. Viele solcher Beispiele finde ich auswärts mindestens nicht. Endlich kam das Jahr 1555, wo Cosimo I. die Siener um ihre alte Freiheit brachte. Jedem andern Volke, als den Florentinern, hätten sie dieselbe wol eher geopfert. Es ist also kein Wunder, dass zwei Drittel der Bürger auswanderten, und unter einem so verabscheuten Feinde nicht leben mochten.

Bei dieser Gelegenheit und in dem obenerzählten Unglück verlor die Stadt viele bereits ausgebildete Künstler, und überdies manche Bürger, aus denen späterhin gute Künstler entsprangen, deren Angehörigkeit an Siena die Geschichte bezeugt. Baglione sagt von Camillo Mariani, er sei in Vicenza von einem Siener erzeugt, der in Kriegszeiten aus seiner Heimat floh; und ertheilt diesem als trefflicher Bildhauer in Rom gestorbenen Künstler auch als Maler von Zimmergemälden Lob. Eben so finde ich in Bologna einen Siener Agostino Marcucci, der in Siena ganz unbekannt ist, vielleicht weil er im Auslande von Ausgewanderten geboren ward. Dieser war Schüler der Caracci, bis er bei Gelegenheit einer in jener Schule entstandenen Spaltung, die wir am gehörigen Orte schildern werden, einer der Ersten war, welche dem Häuptling der Partei Facini anhingen und der Caraccischen eine neue Schule entgegenzustellen wagten. Er lebte und lehrte hierauf in Bologna, wo er auch starb, von Malvasia unter die ersten Männer jener Zeit gezählt. Er erwähnt von ihm nur einen Schüler Ruggieri, und ein Bild in der Concezione[1]), welchem jedoch der *neue Wegweiser* einige andere beifügt.

Unterdessen erholte sich Siena allmälig von seinem Weh und liess sich für die neue Regierung gewinnen, welche Cosimo klüglich weniger als neue Regierung, denn als Umgestaltung der alten behandelte; und bald füllte sich die durch aus-

1) S. *Malvasia T. I. p.* 579. *T. II. p.* 355. *L.*

gewanderte Künstler entstandene Leere der Stadt wieder mit andern. Geblieben war Rustico und der vorzüglichere Riccio, der zu Cosimo's Ankunft eine berühmte Scene malte; eine Fertigkeit, die wir schon an ihm kennen lernten. Da waren Tozzo und Bigio, welchen Lancillotti im *Oggidì* unter die berühmteren Maler zählt; ich glaube, in kleinen Figuren, die man noch von ihm hat, und deren Maler man leicht verwechselt, weil beide im Style höchst gleich waren. Von einem derselben konnte Arcangiolo Salimbeni wol die Anfangsgründe der Kunst erlernen, den Baldinucci deutlich einen Schüler Federigo Zuccari's nennt. Es kann seyn, dass er, wie der Geschichtschreiber weiter erzählt, bei seinem Aufenthalt in Rom mit diesem Meister vertraut geworden; sein Styl aber verräth ganz andere, als Zuccarische Grundsätze; und wie sehr man auch geforscht, hat man doch auch nicht Ein Gemälde finden können, das diese Schule verriethe. Er liebt mehr die bestimmte, als die markige Zeichnung, so dass man eher an Pietro Perugino erinnert wird, wie della Valle an einem mit sechs Heiligen Gekreuzigten in dem Sprengel von Lusignano bemerkt. In andern Bildern in Siena, wie dem heil. Petrus Martyr bei den Dominicanern[2]), ist er ganz modern, aber fleissig und von den Fehlern frei, die man oft Federigo nachweiset, damals einem Vorläufer des Manierirten. Es war ein Glück für diese Schule, dass, als nun auch Riccio dahin war, dieser Künstler eintrat, der, wenn nicht grossen Genius, doch wenigstens Urtheilskraft genug hatte, dem Verderbnis seiner Zeit nicht zu verfallen. So blieb denn bei der allgemeinen Ansteckung der Schulen diese verschont, oder wurde doch minder berührt, und ihre neuen Zöglinge bemühten sich um die Verbesserung der Kunst in Italien. Sie waren nicht, wie Mecherino, bloss der Heimat ergeben, sondern malten gleich gut ausserhalb Siena, begaben sich in andere auch noch so ferne Städte und

2) Sein Name steht darauf und das Jahr 1579, welches aber falsch seyn muss. Arcangiolo's Frau verheirathete sich nach seinem Tode wieder, und gebar 1565 Francesco Vanni. Er konnte also nicht Arcangiolo's Schüler seyn, obwol man dies gewöhnlich meint. Wol konnte dieser auch seinen Ventura und Sorri und Casolani nur kurze Zeit unterrichten, wenn ihre Geburtsangabe richtig ist. *L.*

liessen überall öffentliche und besondere Werke zurück, die noch aufbewahrt werden. Nach Salimbeni's oder anderer weniger bekannten Künstler Anweisung folgte jeder einem andern Führer. Folgendes ist ihre Geschichte.

Pietro Sorri ging, nachdem er seinen ersten Unterricht in Siena erhalten, nach Florenz zu Passignano, dessen Schwiegersohn und Arbeitsgenoss er sowol dort, als in Venedig war. Er eiferte seinem Style nach, der, wie wir sagten, aus dem Florentiner und Venezianer gemischt war, und machte ihn sich so zu eigen, dass man beide nicht von einander unterscheiden konnte und beide gleich schätzte. Er malte nicht so schnell, als sein Schwiegervater, hatte aber ein dauerhafteres Colorit und wenn ich nicht irre, eine anmuthigere Zeichnung. Die von den besten Sienern dieses Zeitraums um die Wette verzierte Brüderschaft des heil. Bastiano hat ein Gemälde von ihm; was in Siena etwas Seltenes ist, da er seine schönsten Jahre ausser seiner Heimat zubrachte. Er hielt sich viel in Florenz auf, durchreiste dann andere Städte von Toscana; und von den Hauptstädten ist wol keine, die nicht Proben seines leichten und anmuthigen Pinsels aufzuweisen hätte; besonders Pisa, in dessen Dom ein solcher Künstler nicht fehlen durfte. Dort malte er die Weihung der Basilica selbst auf einem grossen Leinwandbilde; und auf einem andern, wo er seinen Namen beischrieb, den Streit Jesu mit den Lehrern; nie hat er Besseres in Bauwerken und Verzierungen auf Paoli'sche Weise geliefert. Auch in der Karthause von Pavia und in Genua malte er, wo wir ihn als Lehrer dieser Schule finden werden.

Casolani hatte seinen Zunamen von Casole, einem Burgflecken, woher seine Familie nach Siena gekommen war. In der Florentiner Gallerie ist ein Frauenbildnis, angeblich Lucrezia Piccolomini, mit drei Männerbildern, welche man für ihre Söhne gehalten hat, Alessandro Casolani, Francesco Vanni, Ventura Salimbeni, die sie in wenig Jahren von verschiedenen Männern hatte. So wäre Alessandro der Stiefsohn Arcangelo Salimbeni's und Halbbruder Ventura's und Vanni's gewesen. Dies aber finde ich nirgends, ausser bei Niccolò Pio, einem Römischen unkritischen Schriftsteller, dessen Handschrift mit Nachrichten von 250 Künstlern in

der Vaticaner Bibliothek ist und um 1724 verbreitet wurde[3]). Da die vaterländischen und alten Schriftsteller eine so denkwürdige Einzelheit nicht erwähnt haben, so darf man den Ausländer und Neuern nicht anhören. Das Verhältnis Alessandro's also zu Arcangelo war das eines Schülers, obwol er vom Ritter Roncalli in Siena und zu Rom mehr, als von ihm, lernte. In letzter Stadt hielt er sich lange auf, zeichnete die besten Werke und lernte verschiedene Style kennen. Ferner vermehrte er seine Kenntnisse auf einer Reise, die er einige Jahre später nach Pavia machte, wo er für die Karthause und andere Oerter malte. Seine Manier ist überaus verschieden. Man entdeckt Spuren darin von Roncalli's bestem Style, gute Zeichnung, nüchterne Zusammensetzungen, gemässigte Tinten, ruhige Harmonie. Doch scheint er nach etwas Ureigenthümlichem gestrebt zu haben; denn er wechselte beständig in seinem Geschmack und verfolgte zuweilen eine Bahn, die etwas Neues hat. Er war raschen Geistes und fertiger Hand, stellte seinen Gedanken schnell auf die Leinwand hin, und wo er sich anders bedachte, strich er die Arbeit lieber weg, als er sie theilweise änderte. Trotz des mangelnden Idealschönen ward er von Guido, der unter den Neuern dessen Vater ist, bewundert, und mit dem Lobspruch beehrt „dies ist ein wahrer Maler.“ Wer ihn so in seinem besten Stücke sehen will, schaue nur das Martyrthum des heil. Bartholomäus in der Carmeliterkirche zu Siena. Es ist ein ziemlich grosses Bild, reich an Figuren und Gemüthsbewegungen und von überraschender Gesammtheit. Roncalli soll sich so daran ergetzt haben, dass er gesagt, die Kunst jener Zeit bewahre dieser allein. Nachdem aber Casolani dies hohe Ziel von Trefflichkeit erreicht hatte, lebte er nur noch kurze Zeit und konnte die grosse Hoffnung nicht erfüllen. Seine Werke sind in mehrern Städten Toscana's und ausserdem in Neapel, Genua, Fermo, in dessen Hauptkirche ein heiliger König Ludwig ist, der unter die schönen Gemälde der Stadt gezählt wird.

Ein gutes Theil seiner Gemälde in Siena hat Züge und Figuren von verschiedener Hand, die theils von Vanni,

3) S. *Lett. pittor. T. V. lett.* 127, wo das Verzeichnis dieser Maler gegeben ist. *L.*

theils von Ventura Salimbeni, theils von andern aus seiner, oder einer andern Schule vollendet sind. Ilario Casolani, den er mit einer Tochter Rustici's erzeugte, vollendete die Himmelfahrt für die Franciscanerkirche, ging hierauf nach Rom, „wohin er vom Ritter Pomaranci um des Andenkens seines Vaters willen befördert wurde," schreibt Mancini wie von einem Vorfall seiner Zeit, und setzt hinzu, man verspreche sich viel Gutes von ihm. Baglione und Pio nennen ihn Cristoforo; ein Name, den er vielleicht mit zwei oder mehrern in der Taufe bekam, und der dem Siener in Rom besser, als Ilario gefiel, weil Roncalli auch Cristoforo hiess. Unter diesem ward er ein Frescomaler, der in seinem Style wohl erfahren war und ihn besonders in der Madonna de' Monti in einigen Bildern der Jungfrau und in der Himmelfahrt an der Decke nachahmte. Dies ist vielleicht das Beste, was er in seinem kurzen Leben gemalt. Bei Titi wird er immer Cristoforo Consolano genannt, was aber, nach Mancini und Baglione, Casolano heissen muss. Eine Auferstehung des Lazarus, die Alessandro auch für die Franciscanerkirche angefangen hatte, vollendete Vincenzio Rustici. Wahrscheinlich war er sein Schüler und Verwandter, und ist der minder berühmte in diesem Malergeschlecht. Ein Bild für Santuccio von ihm beendete Sebastiano Folli. Von diesem sieht man in Siena mehr Wand- als Oelbilder, und besser, als seine etwas manierirten Figuren, sind seine Verzierungen; schöne Vertheilungen, gut ausgeführte Bauwerke, täuschend nachgemachte Stuccoarbeiten, meisterliche Perspective. Im Jahre 1608 arbeitete er mit mehrern Malern an den Frescobildern des heil. Martyrs, und steht dort nur dem Rutilio Manetti nach. In des Ritters Pecci *Wegweiser* finde ich Casolani's Cartons in Frescogemälden von Stefano Volpi ausgeführt, dessen Name häufig dort vorkommt, und der wol ein Schüler dieses Trefflichen gewesen seyn kann.

Als dritter in Salimbeni's Schule wird Ritter Ventura, sein Sohn, genannt; wiewol Arcangiolo ihm nur wenig Unterricht ertheilen konnte. Der Jüngling verliess bald das Haus, reiste in der Lombardei umher, studirte Coreggio und Andere, deren Geschmack in Toscana Beifall zu finden begann. Er begab sich nach Rom, und erregte unter Sixtus V.

ziemlich grosse Erwartungen, die er aber mit der Zeit nicht erfüllte. Er hinterliess dort nicht wenig Frescobilder, die Baglione lobt; unter welchen Abraham, der die Engel anbetet, in einer Jesuitencapelle, Werk eines vollendeten Malers scheint. Es ist etwas Fröhliches und Anmuthiges in den Tinten und Gesichtern, das er immer behielt; überdies eine Zeichnung und ein Helldunkel, das er später grossentheils in seinen Bildern vernachlässigte. Etlichemal arbeitete er im Verein mit Vanni, und vielleicht lernte er von ihm, obwol dieser acht Jahr jünger war. Gewiss ist, dass er in vielen Werken ihm in der Baroccischen Behandlung glich; kaum steht er ihm in Anmuth der Umrisse, im Ausdruck, in Weichheit und Verschmelzung nach. Man bewundert ihn in der Kirche des heil. Quirico und Domenico; dort ist eine Engelerscheinung am Grabe von ihm, hier ein Gekreuzigter unter mehrern Heiligen, die vor seinen gewöhnlichen Werken sich hervorheben; und Siena hat andre verdienstliche auch an andern Orten, besonders wo er die grossen Künstler seiner Schule nahe hatte. Schöne Bilder malte er auch im Servitenkloster zu Florenz, mit Poccetti wetteifernd, und im Dom zu Pisa, wo er neben so vielen Tüchtigen arbeitete. Die Vermählung der Jungfrau im Dom zu Foligno, der heil. Gregor zu S. Pietro in Perugia, andere Werke zu Lucca, Pavia und in mehrern Städten Italiens bestättigen, was Baglione von ihm sagt, dass er sich nie an einem Orte allzulange aufhalten mochte. In Genua jedoch blieb er nicht so kurze Zeit. Das schöne Zimmer im Hause Adorno und andere Werke, welche er dort ausgeführt, sind noch vorhanden; einige andere sind untergegangen. Er war mit Agostino Tassi dahin gegangen, der ihm als Verzierungs- und Landschaftmaler diente; und vielleicht kam durch seine Bemühung auch Ottavio Ghissoni aus Siena dahin, der, wenn ich nicht irre, in der vaterländischen Geschichte unerwähnt geblieben; ein mehr heiterer, als correcter Frescomaler! Er hatte in Rom unter Cherubino Alberti studirt; aber sein Vaterland, sein Styl und die Zeit seiner Ankunft in Genua führen auf die Vermuthung, dass er auch Salimbeni benutzte. Soprani gab dem Ventura den Zunamen Bevilacqua, den er aber vielmehr vom Card. Bevilacqua in Perugia erhielt, als er ihn zum Ritter machte.

Ritter Francesco Vanni ist nach der Meinung Vieler der beste Maler der Schule und wird in Italien selbst unter diejenigen gerechnet, welche die Malerei im sechzehnten Jahrhundert wiederherstellten. Die erste Bildung dieses Geistes ist wahrscheinlicher dem Bruder, als dem Stiefvater, zuzuschreiben. Ein Jüngling von ungefähr sechzehn Jahren, begab er sich nach Rom, um nach Raffael und den besten Meistern zu zeichnen; und einige Zeit ward er von Gio. de' Vecchj ?) geleitet, dessen Styl er in die Heimat brachte. Proben davon findet man in mehrern Kirchen und man weiss, dass sie seinen Mitbürgern nicht gefielen, was ihn kurze Zeit verdross, nachher aber zu dauernder Zufriedenheit führte. Denn er entschloss sich damals, wie sein Bruder bereits gethan hatte, die Lombardische Malerei kennen zu lernen, hielt sich also in Parma und Bologna auf, um dort zu copiren. Ugurgieri sagt, er sei von 1667 da gewesen, als er acht Jahre alt war. Dies halte ich für ein Mährchen; Mancini, der doch Vanni kannte, wusste nichts davon. Malvasia erzählt es dem Ugurgieri auf Treu und Glauben nach, findet aber keine andere Nachricht über Vanni in Bologna, als dass er bereits erwachsen dahin gekommen, und in der Akademie des Facini und Mirandola gearbeitet, wo ihn vielleicht sein Marcucci einführte. Er hinterliess auch dort manches Caraccische Werk, wenn anders eine Madonna von ihm ist, die mir in einer der Bildersammlungen Zambeccari's als ein Vanni angegeben ward. Auch die Flucht nach Aegypten für S Quirico in Siena hat unverkennbare Spuren der Bologner Schule.

Wiewol er übrigens sich in andern Stylen versuchte, machte er es doch nicht, wie Casolani, der an keinem je festhielt. Vanni blieb bei dem artigen und blühenden des Barocci, welcher ihm auch trefflich gelang. Dies beweiset in Rom der Fall des Zauberers Simon in S. Pietro auf Schiefer; ein Gemälde, das trotz des unverständigen Putzens in den letzten Zeiten doch immer Bewunderung erregt. Es ist in Baroccischer Art gezeichnet und colorirt, und mit einer Sorgfalt angelegt, welche der Feuchte der Kirche widerstanden hat und nicht Wegschaffung nöthig machte, wie vielen andern wiederfuhr. Auch in Siena und andern Italischen Städten hat er Bilder gemalt, in welchen er mehr, als Viviani, oder ein

anderer lange von Barocci selbst Gebildeter, diesem seinem Vorbilde sich genähert hat. Sehr gelobt wird in seiner Vaterstadt die Vermählung der heil. Katharina im Refugio mit einer Menge Engel; die Madonna unter mehrern Heiligen für die Kirche der Monna Agnese; der heil. Raimondo, der auf dem Meere wandelt, bei den Dominicanern, welchen Einige für das Beste in Siena halten, wo es häufig zu sehen ist. Zu Pisa in der Primaskirche zählt man unter die schönsten Bilder den Streit über das Sacrament, im Wetteifer vom Ritter Ventura dem Bruder gemalt, der an diesem Engelaltar sich selbst übertroffen hatte. In der Umiltà zu Pistoja, bei den Camaldulensern zu Fabriano, bei den Capucinern di S. Quirico sind auch einige seiner ausgesuchtesten Werke, und überhaupt auch anderwärts so viele, dass sie, glaube ich, nie vollständig verzeichnet sind. In den meisten folgt er, wie gesagt, Barocci genau. Kunstliebhaber verwechseln ihn in Kirchen und Bildersammlungen oft mit Barocci, hauptsächlich durch Colorit und die Kinderköpfe getäuscht, die von Einem Gepräg scheinen. Wer jedoch Federigo genauer kennt, bemerkt an ihm eine grossartigere Zeichnung und eine grössere Freiheit des Pinsels. Vanni's wohlfeile und unfleissige Bilder, wie deren Siena manche hat, möchte man schwer für die seinigen halten.

Durch Muster und Unterricht Vanni's blieb in Siena die Malerei lange in Ehren. Er führte viele Jünglinge dazu an, die jedoch seinen Styl nicht, oder mindestens nur hart, annahmen, weil sie sie sich, wie es zu gehen pflegt, nach dem letzten Meister von Ruf wendeten, mithin die Mode mitmachten. Beginnen wir mit seinen zwei Söhnen, denen er die in der Kunst geehrtesten Namen gegeben hatte! Den erstgebornen, Michelangiolo, haben wir schon als Erfinder des Marmorfärbens gelobt; ausserdem aber ward er nicht sehr berühmt. Ich weiss nicht, dass er Siena verlassen, und dort sieht man, ausser einer die Messe lesenden Katharina mit dem Erlöser, die für die Olivetaner gemalt wurde, nicht viel von ihm. Raffael, der zweite im dreizehnten Jahre verwaisete, ward dem Antonio Caracci empfohlen und machte in dieser Schule solche Fortschritte, wie Mancini sagt, dass er den Vater übertraf. Aber die Nachwelt sagt nicht so.

Alle gestehen ihm grossartige Zeichnung, Geschmack in Schatten und Tinten zu, nicht ohne einige Nachahmung des Cortona, der damals auch die Zeitgenossen ansprach. Die Geburt unseres Herrn in der Pace zu Rom und andere Bilder von ihm haben nicht wenig Cortonische Gedanken und Gegensätze. Dort lebte er lange Zeit und wird daher von Titi oft erwähnt. Toscana hat nicht wenig Werke von ihm; zu S. Caterina in Pisa ist ein Bild dieser Kirchenheiligen, in Florenz die Gemälde im Saale Riccardi, zu S. Giorgio in Siena der Gang Christi nach der Schedelstätte. Diese werden zu seinen vorzüglichern gerechnet; das letzte hat sich als sein Meisterwerk erwiesen. Beide Brüder erhielten die Zeichen der Ritterwürde, welche der zweite sich eher verdiente, als der erste.

Zeitgenoss des Ritters Raffael, und in Rom zu S. Maria della Pace, wie an mehrern Orten in Siena auch sein Mitwerber, war Bernardino Mei. Ich weiss nicht, wer sein Meister gewesen, und P. della Valle, der Manches von ihm gesehen, vergleicht ihn bald mit Caracci, bald mit Paolo, bald mit Guercino, beinah wie die philosophischen Eklektiker bald die Meinung dieser, bald jener Schule annehmen. Er lobt besonders die Antlitze seiner Köpfe und giebt für sein bestes Gemälde ein Frescobild im Hause Bandinelli aus, eine Aurora an der Decke mit mehrern andern artigen Figuren und Gedanken.

Mehr als die Vorgenannten wird in Siena Francesco di Cristofano Rustici gepriesen, genannt il Rustichino, entweder weil er der letzte eines Geschlechts war, das vor ihm drei Maler gegeben hatte, oder weil er jung starb. Dies hat vielleicht zu seinem Ruhme beigetragen. Man hat kein Gemälde von ihm, das weniger als schön wäre, wie es doch oft Künstlern begegnet, die alt werden und an Fleisse verlieren, wie sie an Ruf und Jahren vorrücken. Er ist ein artiger Caravaggist und thut sich besonders in gesperrtem Licht oder Kerzenlicht hervor, dem Gherardo sehr ähnlich, vielleicht auch noch gewählter [4]. Die sterbende Magdalena,

4) Unter Gherardo verstehn die Italiener Gerhardt Honthorst und geben ihm den Zunamen della Notte, weil er mehr Nacht-

welche der Grossherzog von Toscana besitzt, und der heil. Sebastian, von Irene geheilt, sind in diesem Geschmack. Und dies war nicht der einzige, in welchem Rustichino malte. Er war in Rom gewesen, hatte die Caracci und Guido studirt, die er hier und da in seinen Werken nachahmte, obwol in allen etwas Ureigenthümliches ist. Vor allen giebt man in Siena einer Verkündigung, zu Provenzano, den Vorzug, vor welcher die heil. Jungfrau Katharina betet, und wo viele Engel befindlich sind. Gefällt Rustichino in andern Werken, so entzückt er in diesem. Eines hatte er in einem öffentlichen Palaste begonnen. Es sind Vorfälle aus der Geschichte der Stadt. Sein Vater, der in Figuren nicht so stark war, als in Verzierungen, arbeitete auch daran; es ward aber von Andern vollendet.

Rutilio Manetti, oder wie Ritter Pecci schreibt, Mannetti, folgte dem Caravaggio mit weniger Wahl, aber mit mehr Kraft in den Schatten. Seine Gemälde in Siena unterscheidet man leicht von den übrigen; denn sie haben fast immer etwas Finsteres, was das gehörige Gleichgewicht zwischen Licht und Schatten aufhebt. Dasselbe kann man an vielen seiner Zeitgenossen ausstellen, wie ich beinah in jeder Schule bemerke. Die Art, die Farben zu reinigen und anzumischen, war schlecht; und der Nachtheil dieses Verderbnisses zeigte sich noch nicht an den Bildern, woran man nur die grosse Wirkung sah, welche das Jahrhundert so gern hatte. Manetti verband damit eine richtigere Zeichnung, nicht gemeine Ideen, schöne Bauwerke; wesshalb man ihn zuweilen lieber mit Guercino, als Caravaggio vergleichen möchte. Aber auch von diesem unterscheidet er sich nicht wenig, wenn er Kleider von weisser Farbe malt, was er gern that, vermuthlich um seine Schatten zu heben und aus zwei so entgegengesetzten Farben die grösste Wirkung zu ziehen.

stücke als Tagbilder malte. Von dem Standpuncte der gänzlichen Verirrung zu dem Caravaggischen Geschmack, den Honthorst annahm, bis zu den klaren, reinen, tiefen Quellen der Schule, deren Ahnherrn die Eyke sind, den Weg Schritt vor Schritt zu zeigen, ist fast unmöglich; denn Ausgangs- und Endpunct liegen himmelweit von einander entfernt und der Genius der Kunst gleicht einem gefallnen Engel. *Q.*

Im Dom zu Pisa ist von ihm Elias am Wachholderstrauch, woran der Beschreiber dieses Tempels die Kraft des saftigen Colorits und die Natürlichkeit lobt. Viel ist noch von ihm in der Karthause zu Florenz und in mehrern Kirchen zu Siena, und das, was am meisten dort bewundert wird, ist eine Ruhe der heil. Familie zu S. Pietro di Castelvecchio. In Privatsammlungen, wo sich die Bilder besser halten, als in Kirchen, sieht man sehr schöne Madonnen von ihm; und bei den Herrn Bandinelli ist eine höchst lobenswerthe Lucrezia. Zuweilen ging er von seiner Manier ab, wie in einem Siege David's, den der Fürst hat, wo die Schatten gemildert sind und der Ton des Ganzen fröhlicher ist. Im ersten Bande der *Malerbriefe* wird Bernardino Capitelli erwähnt, Manetti's Schüler und Kupferstecher. Und im dritten Bande wird flüchtig ein Domenico Manetti angedeutet, wahrscheinlich aus derselben Familie, aber nicht mit jenem so Tüchtigen zu verwechseln. Er hat wenig öffentlich gemalt, sondern mehr, wie es scheint, für Privaten, und im Hause Magnoni lobt man eine Taufe Constantin's.

Astolfo Petruzzi hörte, ausser Vanni, auch den jungen Salimbeni und Sorri, und schien an diesem mehr, als an irgend einem, zu hangen. Er sucht sehr das Auge zu befriedigen, und nimmt sich nicht selten Vorbilder aus den oberitalischen Schulen. Von seiner Hand ist in einem Privathause ein Gastmal zu Canaan, wo er Paolo vor Augen zu haben scheint. Seine Communion des heil. Hieronymus bei den Augustinern hat vielleicht zu viel Caraccisches. Dieses in Rom gemalte Bild gefiel in Siena ausserordentlich, und war der Vorläufer vieler daselbst gemalten Bilder, die er immer mit festlichen und höchst reizenden Engeln schmückte. Auch in Zimmergemälden war er heiter; wie in den vier Jahrzeiten an den Decken in der Villa der Fürsten Chigi. Er hielt in seinem Hause offene Malerschule, welche sehr von den Sienern besucht und von Borgognone verherrlicht wurde, der sich, ehe er nach Rom ging, etliche Monate bei Astolfo aufhielt. Daher sieht man viele seiner ersten Versuche in Schlacht- und Landschaftgemälden in Siena; das Haus des Herrn Giovanelli, eines ehrenwerthen Gelehrten daselbst, hatte deren viele.

Einige andere Maler dieses Volkstammes finde ich ausser dem Vaterlande: Antiveduto Grammatica, ein gebildeter Maler, stammte von einem Siener Vater, und arbeitete in Rom, wo er die erste Sitzung der Akademie des heil. Lucas hielt. Zwar ward er davon ausgeschlossen, weil er versucht hatte, einem Herrn Raffael's heiligen Lucas zu verkaufen und eine Copie von seiner Hand dafür aufzustellen. In dieser Kunst, besonders Köpfe zu copiren, hatte er ein besonderes Talent; daher er auch in Bildnissen stark war. Wiewol man keinen andern Meister von ihm kennt, als einen Domenico Perugino, der damals kleine Bilder auf Kupfer malte [5]), so fand er doch Beifall in grossen Werken. Eine Verkündigung von höchst lebhafter Farbe befindet sich bei den Incurabili, und in verschiedenen Kirchen mehrere andere Bilder. Er starb in Rom im Jahre 1626.

Zwei andere, vielleicht ihrem Vaterlande unbekannte Künstler haben mir ihre Unterschriften entdeckt. In S. Maria degli Angioli unter Assisi las ich in einem Speisesaal: *Franciscus Antonius Senensis* 1614, oder um jene Zeit. Der Styl hat etwas Baroccisches, so dass man ihn für einen Schüler Vanni's, oder Salimbeni's halten kann, und zwar nicht für den Letzten dieser Schule, da er die Kunst, Gemüthsbewegungen darzustellen, in nicht geringem Grade besass. Die Figur des fortgehenden Judas ist das Bild der Verzweiflung; noch lobenswerther wär' es, hätte er nicht die Fledermausfüsse dazu gesetzt; eine groteskenartige Sonderbarkeit! In derselben Umgegend, in einer Kirche zu Foligno, las ich unter einer heiligen Familie den Namen Marcantonio Grecchi von Siena und das Jahr 1634. Der Styl ist gediegen, ausdrucksvoll, correct, dem Tiarini von Bologna ähnlicher, als einem

5) In Perugia kennt man ihn nur dem Namen nach. Dennoch hat man in Ascoli ein Gemälde in der Kirche S. Angelo Magno ihm zuschreiben wollen, wo Johannes der Täufer von Lazzeri in seiner *Ascoli in prospettiva* einem Giandomenico da Perugia beigelegt wird, die Landschaft aber dem Giov. Francesco da Bologna, d. h. Grimaldi. Die Figur ist, nach Orsini's Bemerkung, Guercinisch; daher ich nicht weiss, wie dieser und Mariotti (S. 273.) nicht sehen konnten, dass dies Bild von Giandomenico Cerrini da Perugia seyn musste, einem Zeitgenossen Grimaldi's und Guercino's, nicht aber jenes Kupfermalers Domenico, der ein Jahrhundert früher lebte. *L.*

andern Siener Meister. Niccolò Tornioli, der schon erwähnt worden, malte in Bologna in S. Paolo, und in mehrern Städten Italiens; daheim hinterliess er öffentlich fast nichts, als eine Berufung des Matthäus, die man noch im Zollhause sieht. In den letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts überliess man in Siena die Malerei mehr Auswärtigen, als Einheimischen. Annibale Mazzuoli, ein leidenschaftlicher, nicht sehr verdienter, Frescomaler war am meisten beschäftigt; er ging von da nach Rom, und war unter den letzten, die Pio in sein Verzeichnis aufnahm.

Gegen 1700 jedoch kam die Siener Malerei durch Ritter Giuseppe Nasini, einen Schüler Ciro Ferri's, wieder in Aufnahme. Nasini hatte die an mehrern seiner Landsleute gelobten Eigenschaften, feuriges Talent, reiche Einbildungskraft, poetische Bildung, wie sie damals, als er jung war, in Italien herrschte, d. h. ziemlich gesetzlos. Dieser Poesie gleicht nun zuweilen seine Malerei; man wünscht ihr mehr Ordnung, gewähltere Zeichnung, minder gemeines Colorit. Immer jedoch findet man darin etwas Breites, eine Gewalt des Pinsels, ein ergreifendes Ganzes. Ohne dies hätte auch Redi wol nicht von ihm sagen können: er setze die Welt in Erstaunen [6]). Dies behauptete er, als Nasini zu Rom in der Apostelkirche die Kuppel der Capelle des heil. Antonio malte, dessen Bild von Luti ist; und nachher mit Luti selbst und den ersten Malern Roms in den Propheten der lateraner Basilica wetteiferte. Für sein bestes Bild hält man das des heil. Lionardo, welches er in Foligno in der Madonna del Pianto arbeitete, wo er auch die Decke als guter Frescomaler malte. Siena ist überhäuft mit Werken von ihm von verschiedenem Werth. Mehr als andere verdienen gesehen zu werden die für den Palast Pitti gemalten und dann in die Kirche der Siener Conventualen übergegangenen. Es sind darunter viele nicht auserlesene, noch so geordnete, dass ein Liebhaber dabei verweilen möchte; aber wer ihn auch verachten wollte, sage doch, wieviel Italische Maler jener Zeit so viel leisteten.

6) *Lett. pitt. T. II. p.* 69.

Giuseppe bildete sich zu Hause zwei Schüler. Er hatte einen Bruder, der Priester war, Antonio genannt, dessen Bildnis, als das eines guten Bildnismalers, unter denen der in Florenz gelobten Maler befindlich ist. Giuseppe's Sohn war der Ritter Apollonio Nasini, der in seiner Kunst weniger leistete, als der Vater, ihm jedoch auch in grössern Werken half, und einen ehrenvollen Platz unter den Zeitgenossen einnahm. Zur Zeit des Nasini lebte ein Gioseffo Pinacci, ein Siener, Schüler des Mehus in Figuren, und des Borgognone in Schlachten. Er war guter Bildnismaler und machte einiges Glück erst am Hof des Vicekönigs Carpio in Neapel, dann bei dem Grossherzog Ferdinand in Florenz, wo er einige Werke hinterliess. Sein grösstes Talent aber war Kunde und Verständnis der alten Maler. Niccolò Franchini ist eben desswegen merkwürdiger, als wegen seiner Malerei. Daher er auch dem Pecci viele Nachweisungen zu seinem *Wegweiser* gab; „auch wegen seines Vorzugs," sagt der Ritter, „zerrissene Leinwandbilder herzustellen und ihnen ihre alte Vollkommenheit wiederzugeben, ohne einen Pinsel zu brauchen; wo die Farbe fehlt, ergänzt er sie mit andern Farben aus werthlosern Gemälden; eine Erfindung, die kein Anderer gemacht hat." Ich begnüge mich, dies Verfahren angeführt zu haben. Prüfen mögen es Andere! 7)

Und hier schliesse ich die Siener Schule, setze aber zu ihrem Ruhme hinzu, dass, wenn sie nicht Maler vom ersten Range zählt 8), sie doch, hinsichtlich der Zeit, in der sie

7) Eine solche Mosaik mag wol nicht gut ausfallen. Mit Kupferstichen mag dies eher angehn, dass man aus mehreren zerrissnen Blättern ein Ganzes zusammensetzt; doch müssen die Drucke von gleicher Kraft seyn. *Q.*

8) Hier fügt Lanzi der Siener Schule grössres Unrecht zu, als Vasari. Denn, wenn dieser der Florentiner Schule nur den Vorzug einräumte, dass ihr Cimabue der Vater der neuen Kunst sei, was ihm vielleicht Guido da Siena streitig machen kann, so ist dies nicht so schlimm, als dass Lanzi ihr Maler vom ersten Range nicht zugestehen will. Wir finden in dieser Schule für die Zeit, wo sie lebten und wirkten, die grössten Meister, wie z. B. Simon di Martino, Lippo di Memmo, die Lorenzetti, Sodoma, Beccafumi und viele Andere, denen Lanzi selbst grosses Lob ertheilt. Dergleichen Missgriffe entstehen nun eben aus der vergleichenden Schätzung, die de Piles einführte. Ein jeder Genius muss vielmehr aus seinem eignen Mittelpuncte beurtheilt werden. *Q.*

lebten, viel gute und nicht gar viel mittelmässige und schlechte hat [9]). In der That scheint das Malertalent diesen Bürgern angeboren, oder es wendeten sich nur Geister zur Kunst, die darin etwas leisten konnten.

9) Einige schwächere Siener deutet della Valle an, *Lett. Sen. T. III. p.* 450, z. B. einen Crescenzio Gamberelli, einen Nasinisten, einen Deifobo Burbarini, einen matten Künstler, einen Aurelio Martelli, genannt il Mutolo, einen Gio. Batista Ramacciotti, Priester und Malereiliebhaber; was man auch wol von Bernardino Fungai, Marcello Loli, Galgano Perpignano und ähnlichen sagen kann, welche Pecci wenig, oder gar nicht erwähnt. Della Valle überlässt glücklichern Schriftstellern, über diese zu schreiben; und da ich nach diesem Glück nicht trachte, so lasse ich mir's gefallen, dass andere Federn von jener Grossmuth Vortheil ziehen. *L.*

Drittes Buch.

Römische Schule [1]).

Oft habe ich von Kunstfreunden den Zweifel aufwerfen hören, ob der Ausdruck Römische Schule bloss misbräuchlich [2]) oder eben so eigenthümlich bedeutsam sei, als Florentiner, Bologner und Venezianer Schule. Und allerdings wurden diese in einer langen Reihe von Jahrhunderten von Eingeborenen gegründet und fortgepflanzt; die Römische dagegen hatte, nach Einigen, nur Giulio, Sacchi und einige wenige geborne Römer, die da lehrten und Zöglinge bildeten; die ausserdem dort blühten, waren entweder aus einer andern Stadt des Kirchenstaats gebürtig, oder ganz ausheimisch, und liessen sich theils in Rom nieder, theils zogen sie sich, wenn sie dort gearbeitet hatten, zurück und starben in ihrer Heimat. Wenn ich nicht irre, so ist dies mehr ein Wortstreit, gleich dem der sophistischen Peripatetiker gegen die neue Philosophie. Sie plapperten es eben auch so hin, dass diese gewisse Ausdrücke misbrauche, und z. B. Trägheitskraft sage, als könne, was blosse Trägheit sei, auch zugleich Kraft seyn. Ueber dies Bedenken lachten denn die Neuern und antworteten kalt, wenn ihnen das Wort Kraft misfiele, so möchten sie dafür nur Natur, oder ein anderes gleichbedeutendes setzen; übrigens sei es verlorne Mühe, über Wörter zu zanken und die Sache fallen zu lassen. Dasselbe nun könnte man auch in unserm Falle sagen, und wer das Wort Schule nicht billigt, der setze dafür Universität, Hochschule, oder ein anderes, welches einen Ort bezeichnet, wo Malerei gelehrt und getrieben wird. Wie nun die gelehrten Hochschulen immer von den Orten benannt werden, und man also die Paduaner, oder Pisaner Hochschule sagt, wenn gleich die Lehrer grossentheils, oder durchweg Ausheimische

1) Vgl. Ueber den Geist und das Wirken der Röm. Malerschule, im Kunstbl. 1825. N. 95. 96. 97. 98. von Freyberg. *W.*

2) Das Unzureichende des geographischen Eintheilungsgrundes fällt allerdings bei der Röm. Schule gang besonders auf. *Q.*

sind, so verhält es sich auch mit den Malerschulen, welche man immer nach dem Orte, nie nach den Meistern benannt hat. Vasari unterschied die Schulen gar nicht. Agucchi war der Erste, der die Italienische Malerei in Lombardische, Venediger, Toscaner und Römische eintheilte [3]). Er brauchte auch zuerst wieder nächst den Alten das Wort Schulen, und gab der Römischen den Namen. Vielleicht irrte er darin, dass er ihr ausser Raffael auch Michelangelo zum Haupte gab, den die Nachwelt an die Spitze der Florentiner stellte; nicht aber darin, dass er sie, da sie doch ihren eigenthümlichen Styl hatte, von jeder anderen unterschied. Und darin sind ihm alle Neueren gefolgt. Der Charakter, den sie der Römischen Schule beilegen, ist die Nachahmung der alten Marmorwerke, nicht nur im Kräftigen, sondern auch im Zierlichsten und Gewähltesten; und ähnliche Merkmale fügen sie hinzu, welche wir zu ihrer Zeit angeben werden. Somit hat denn der Ausdruck Römische Schule, entweder wegen seiner Angemessenheit, oder durch Uebereinkunft, überall Platz gefasst, und da er einmal einen der Hauptstyle der Malerei bezeichnet, so müssen wir ihn wol brauchen, wenn wir Andern verständlich werden wollen. Wir sagen zwar nicht Schule der Römer, wie man die im ersten Buche beschriebene Schule der Florentiner nennen könnte; indess dürfte, wenn Jemand so reden wollte, auch dies in einem noch viel umfassendern Sinne ihr zukommen.

Auch thut es gar nichts, dass ausheimische Künstler in Rom gelehrt, oder auch wol den Ton in der Malerei angegeben. Denn in Venedig waren Tizian von Cadore, Paolo von Verona, Jacopo aus Bassano ebenfalls ausheimisch, werden aber doch unter die Venezianer gezählt, weil sie diesem Gebiet angehörten, indem gewöhnlich Venezianer die Eingeborenen der Hauptstadt, wie des Freistaats heissen. Dies kann man denn auch von den Päpstischen sagen. Ausser den in Rom geborenen kamen auch Meister aus mehrern zubehörigen Städten dahin, welche, in Rom lehrend, die erste Folgereihe

3) Bei *Bellori Vite de' pittori acc. p.* 191: „Die Römische Schule, worin Raffael und Michelangelo die Ersten waren, hat die Schönheit der Standbilder zum Vorbild genommen und sich dem Kunstverfahren der Alten genähert.“ *L.*

fortsetzten und einigermassen auch die ersten Grundsätze beibehielten. Ohne von Pier della Francesca und Pietro Vannucci zu sprechen, wollen wir mit Raffael beginnen. Er war zu Urbino geboren, Unterthan eines vom heiligen Stuhl abhängigen Herzogs, der in Rom dem Papste als Stadtpräfect diente, dessen Staat, nach erloschener männlicher Linie, der Kirche als Erbe heimfiel. Mithin ist Raffael der Römischen Herrschaft nicht fremd. Ihm folgte Giulio Romano mit den Seinen; diesen die Zuccari und die Manieristen jener Zeit; bis die Malerei von Baroccio, Baglione und Andern auf eine bessere Bahn geleitet ward. Nach diesen blühten die Sacchi und Maratta, deren Folgereihe bis in unsere Zeit reicht. Auch in diese Gränzen eingeschlossen bleibt die Schule immer noch eine Schule von Inländern, und reich, wenn nicht der Zahl nach, mindestens, so zu sagen, nach ihrem Münzgehalt, wonach Raffael allein viele Künstler aufwiegt.

Die übrigen Maler, die in Rom lebten und die Grundsätze der Schule befolgten, mag ich Rom weder geben, noch nehmen, da ich gleich Anfangs mich verwahrt habe, müssige und zweckwidrige Streitigkeiten zu entscheiden. Noch weniger rechne ich diejenigen dazu, die dort lebten, aber einen ganz andern Styl befolgten, wie z. B. Michelangelo da Caravaggio. Mögen ihn doch die Lombarden durch Geburtsrecht, oder die Venezianer durch Erziehungsrecht den Ihrigen nennen; der Geschichte frommt es, dass man in Rom von ihm schreibt, wo er lebte und auf den Geschmack der Einheimischen durch Beispiel und Schüler wirkte. Ebenso werden hier viele andere Namen vorkommen, die hier und dort im Werke zerstreut sind. Dies ist Pflicht der Geschichte und zugleich eine unvergleichliche Ehre für die Römische Schule, als ob sie nämlich der Mittelpunct aller gewesen, und so viel treffliche Männer dies gar nicht werden gekonnt hätten, wenn sie Rom nicht gesehen, noch der Welt dafür gelten, wenn sie nicht Rom's Stimme hätten [4].

4) Auch Lanzi kann sich der altvererbten Befangenheit in dieser zaghaften Erörterung über die Röm. Schule nicht entschlagen, welche Italien von je so unheilbringend war. Und dies nun gar im Gebiete der Kunst! *W.*

Ich gränze aber diese Schule nicht mit dem Kirchenstaate ab; denn ich würde dann Bologna, Ferrara und Romagna mit darin begreifen, deren Maler einem andern Bande vorbehalten bleiben. Hier betrachte ich mit der Hauptstadt bloss die ihr nächsten Provinzen, Lazio, Sabina, il Patrimonio, Umbria, Piceno, Urbino, deren Maler grösstentheils in Rom, oder wenigstens von dortigen Meistern gebildet waren. Die geschichtlichen Nachweisungen werden, nach Vasari, uns Baglione, Passeri, und Leone Pascoli liefern. Diese haben das Leben vieler Künstler, die in Rom arbeiteten, beschrieben, und der Letzte hat noch seine Peruginer Landsleute mit dazu genommen. Er hat nicht soviel Verdienst, als die drei Ersten, ist aber darum nicht so zu verachten, wie in einigen Malerbriefen Ratti, oder Bottari thaten, der ihn auch in den Anmerkungen zu Vasari nicht schont, indem er ihn einen elenden und wenig beachteten Schriftsteller nennt. Sein Werk über die Peruginer Künstler beweiset allerdings, dass er, was Andere übel und böse geschrieben, nachschrieb und den gemeinen Ueberlieferungen über die Alten mehr Gewicht beilegte, als sich gebührte. In dem andern Werke aber, wo er von den neuern Malern, Bildhauern und Baukünstlern schreibt, darf man ihm den Glauben nicht versagen. Gleichzeitige Schriftsteller sind in jedem Geschichtfelde zu beachten, zumal wenn sie Bekannte und Freunde der Personen waren, von welchen sie schrieben; und diesen Vorzug hatte Pascoli, der ausser den Nachrichten aus ihrem Munde auch noch andere von ihren nachgebliebenen Vertrauten sammelte und keine Mühe sparte, die Wahrheit auszumitteln. Man sehe Cozza's Leben. Ferner sind seine Urtheile über die Künstler keinesweges zu verachten, weil er sie von damals lebenden Römischen Künstlern einholte, wie *Winckelmann T. I.* S. 450 bemerkt; und irrten sie auch hinsichtlich der Griechischen Bildhauer, wie dieser behauptet, so werden sie es darum nicht auch im Bezug auf die neuern Maler, namentlich Luti, welchem Pascoli wol wegen seiner Achtung und Hingebung mehr, als irgend einem, verdanken mag.

Gelehrter und kritischer hatte Bellori das Leben Anderer beschrieben; Manches soll davon verloren gegangen seyn. Er hatte sich auf die Malerei gelegt, verliess sie aber, soviel

ich aus Pascoli im Leben Canini's schliesse, um sich der Poesie und Alterthumskunde zu ergeben. Beide Talente beweisen seine wenigen, aber mit lebendigen und umständlichen Charakteristiken der Künstler, und besonders ihrer Werke durchwebten Lebensbeschreibungen, worin er Poussin's Rath befolgt haben soll. Er verfasste auch eine Beschreibung der von Raffael in den vaticanischen Zimmern gemalten Bilder, worin er zwar etwas bitter gegen Vasari ist [5]), die aber dennoch Werth hat. Eine Fülle von schönen Zügen haben Taja in der *Descrizione del palazzo vaticano*, und Titi in der *Descrizione delle pitture, sculture e architetture poste al pubblico in Roma*. Dies Werk ist vor kurzem wieder aufgelegt und vermehrt worden, und ich führe es unter dem Namen *Wegweiser* an. Aehnliche *Wegweiser* hatten Pesaro von Pecci, Ascoli und Perugia von Baldassare Orsini, einem wackern Baumeister. Auch *Annib. Mariotti's Lettere perugine* handeln von den alten Peruginer Malern mit einem Vorrath von Urkunden und wahrer Kritik, welcher sie sehr schätzbar macht. Dazu muss man die *Risposta* des schon genannten Orsini nehmen, der sich, meines Bedünkens, nicht auf Etrurische Gegenstände hätte einlassen sollen, da er nur manche alte, schon vom gesunden Menschenverstande verworfene Vorurtheile wiederholte. Um aber wieder auf die Beschreibungen zu kommen, so haben wir deren auch von etlichen Tempeln, wie der Loretanischen Basilica, die von der Assisischen von P. Angeli; P. della Valle Geschichte des Doms zu Orvieto, und die ausführlichern Werke ungenannter Verf. über die Franciscuskirche in Perugia, und die Peterskirche in Fano. Die neueste Kunde über mehrere Künstler in Piceno, Umbria und Urbino hat uns der Abt Colucci in den *Antichità picene* gegeben, bis jetzt, soviel ich weiss, 31 Bände [6]).

5) V. *Lett. pittor. T. II. p.* 323. und *Dialoghi sopra le tre arti del disegno.* Lucca 1754. *L.*

6) Dies Werk besteht aus Beiträgen mehrerer Mitarbeiter. Nicht alle aber konnte ich auf gleiche Weise benutzen, indem ich manche dort für Originale ausgegebene Gemälde für Copien halte, und manche jener Maler ohne Nachtheil für die Geschichte wegbleiben können. Bei der Anführung nenne ich oft den Sammler, zuweilen auch die Vf. der bedeutendern Werke, wie P. Civalli, Terzi, Agostino Rossi, Lazzari. *L.*

Die genannten sowol, als andere hie und da anzuführende Gelehrte werden mir hinlänglichen Stoff bieten, obwol ich theils mündlich, theils schriftlich sehr viel gesammelt habe. Soviel zur Einleitung!

Erster Zeitraum.

Die Alten.

Wer den Strich Landes überschaute, den wir eben für die Geschichte dieses Buchs abgränzten, muss bemerkt haben, dass, trotz aller Mühe, die man sich in diesem Theile Italiens giebt, statt alter Bilder neue aufzustellen, dennoch hier und da Griechische und Lateinische Gemälde der rohern Zeiten aufbewahrt werden; womit sich denn aus den erstern ergiebt, dass auch dort Griechen lebten, aus den zweiten, dass sie auch hier von unsern Landsleuten nachgeahmt wurden. Einer darunter soll Lukas geheissen haben, und diesem schreibt man U. L. F. Bild in S. Maria Maggiore, wie viele andere in und ausserhalb dem Kirchenstaate zu, die alle vom Evangelisten Lukas herrühren sollen. Wer aber dieser Maler Lukas gewesen, ob Einer, oder mehrere, soll sogleich untersucht werden. Die ehmalige Ueberzeugung wurde von Manni [1]) und nach ihm von Piacenza (*T. II. p.* 120) bestritten, und ausser dem Pöbel glaubt jetzt niemand mehr daran. Pöbel aber sind die gar Vielen, welche die Ohren vor einer umsichtigen Kritik, wie einem ketzerischen Lehrsatze, verschliessen. Der gemeinen Sage aber steht das Schweigen der Alten entgegen; ferner, dass man bekanntlich in den ersten Jahrhunderten der Kirche die Mutter Gottes nicht mit dem heil. Kinde

1) *Dell' errore, che persiste d'attribuirsi le pitture al S. Evangelista. Fir.* 1766. 4. Er ward bestritten von *Crespi dissertaz. anticritica sopra due lezioni del Manni sopra l'opinione, che S. Luca possa aver dipinto. Faenza* 1776. 8. wie von *P. dell' Aquila* im *Dizionar. portatile della Bibbia tradotto dal Francese* in einer langen Anmerkung zum Art. S. Luca. *L.*

im Arme darstellte [2]), sondern mit zum Beten ausgestreckten Armen, wie das Kirchhofglasgemälde im Trombellischen Museum zu Bologna mit der Aufschrift Maria, und mehrere Basreliefs der christlichen Sarkophage beweisen, die sie auf ähnliche Art darstellen. Rom hat dergleichen auch, und ein an Symbolen reiches sah ich in Velletri [3]). Es ist also beinah allgemeine Meinung, dass diese Bilder von Malern, die Lukas hiessen, herrühren. Lami führt eine Legende aus dem vierzehnten Jahrhundert über die Madonna dell' Impruneta an, wo erzählt wird, dass es ein Werk eines Florentiners Luka sei, der seiner christlichen Tugenden wegen von Allen heilig genannt worden [4]). Wie er die eben genannte Madonna dell'Impruneta malte, so glaubt man auch, habe er die in Bologna, und viele andere in Rom und Italien gemalt, welche misverständig für Werke des heil. Lukas gelten. Doch sind sie nicht alle von gleichem Style und haben zuweilen Griechische Kennzeichen, so dass man schliessen muss, sie seien von verschiedenen Händen, wenn gleich sämmtlich im zwölften Jahrhundert, oder um diese Zeit gemalt. Uebrigens herrschte dieser Misverstand ehmals nicht allein in Italien, sondern auch in mehrern morgenländischen Kirchen. Der Vf. der *Anecdotes des beaux arts* erzählt, in Griechenland werde das Andenken eines Einsiedlers Lukas sehr verehrt, der einige Bildnisse unserer Madonna roh gemalt; und der Name S. Luka der Einsiedler sei durch Volksirrthum dem Namen des Evangelisten Lukas gewichen. Tournefort erwähnt ein Madonnenbild auf dem Berg Libanon, angeblich vom heil. Lukas, aber eben auch von einem gleichnamigen Mönch gar alter Zeit und heiligen Lebens.

Grössere Griechische und Italienische Werke aus dem dreizehnten Jahrhundert sind in Assisi übrig, wie im ersten Buche

2) S. *Opuscoli Caligeriani To.* 43, wo in einer gelehrten Abhandlung dieser Gebrauch als im 5ten Jahrhundert bei Gelegenheit der Ephesischen Kirchenversammlung aufgekommen nachgewiesen wird. *L.*

3) Vom Card. Borgia in Holzschnitt besorgt. *L.*

4) Bei *Lami deliciae eruditor. To. XV* heisst es: *Dipintore ne fu uno servo di dio e di santa vita, nostro fiorentino, il quale aveva nome Luca, santo volgarmente chiamato.* *L.*

gesagt worden, und zu den dort genannten Mauergemälden kann man noch einige andere auf Holz fügen, sämmtlich von einem unbekannten Künstler; namentlich den Gekreuzigten in S. Chiara, der, wenn man der Ueberlieferung glauben darf, vor Giunta gemalt wurde. Ein anderes Gemälde von 1219 ist in Subiaco, eine Kirchweihe von einem Künstler, der dazu schrieb *Conxiolus pinxit.* Will man zu den Malern auch noch die Miniaturisten nehmen, so kann man aus der Vaticaner und andern Bibliotheken in Rom Beispiele in Menge anführen. Ich will bloss den heil. Augustin der öffentlichen Bibliothek zu Perugia nennen, worin man den Erlöser mit einigen Heiligen und den Anfang der Genesis mit Mennige gemalt findet; was durch die winklichten und häufigen Falten nach Griechischem Style schmeckt, sonst aber nicht unschicklich diese Kunst als bereits in Umbria bekannt erweiset. Damit aber habe ich nur wenig gesagt; denn ich sollte vielmehr sagen, dass seit jenem Jahrhundert in Perugia soviel Maler waren, dass sie eine Zunft bildeten, wie man aus den *Lettere perugine* schliessen kann; und diese mussten, hinsichtlich der Zeit, grossentheils Miniatoren seyn [5]).

Nach diesem nun kann man von der Erziehung Oderigi's aus Gubbio, einer Stadt nahe bei Perugia, Kunde geben. Vasari schreibt: „er war fürwahr ein tüchtiger Mann und Giotto in Rom sehr befreundet;" und Dante nennt ihn „den Stolz von Agobbio" und der Miniaturmalerei [6]). Diese und keine anderen Angaben hatte Baldinucci, diesen alten Künstler zur Schule des Cimabue zu ziehen und ihn dem gewöhnlichen Stammbaume einzupfropfen. Auf sie gründete er seine Vermuthung und legte, seiner Weise nach, mehr

5) Um die Noten nicht unnütz zu häufen, verweisen wir auch hier, in Rücksicht der Anfänge der wiederauflebenden Kunst, auf Agincourt's und von Rumohr's oft schon angeführte Werke und auf Minder's Sinnbilder. Von Wandmalereien hat sich in Rom selbst, aus einer sehr frühen Zeit wol nichts in seinem ursprünglichen Zustande erhalten, wie z. B. die Martern der Heiligen in St. Steffano rotondo gewiss Ausbesserungen unterlegen haben. Das noch ursprünglichste Aelteste sind die Mosaiken, welche der Vergänglichkeit grössern Widerstand leisteten. *Q.*

6) *Purgat. XI*, 80 *ss.*, wo nur Unkundige an der weichern Form Oderisi und an Agobbio oder Eug. Anstoss nehmen konnten. *Q.*

Gewicht darauf, als sie verdiente. Sie kommt aber, wie sie auch mit Worten erweitert werden möge, zuletzt doch auf den Satz hinaus: Giotto, Oderigi, Dante verstanden die Zeichnung und waren Freunde; also kannten sie sich aus Cimabue's Schule her. Ein allerdings schwacher Schluss! Untersuchen wir ihn in der Bologner Schule; denn hier lebte Oderigi und unterrichtete Franco, mit welchem Bologna die Reihe seiner Maler beginnt. Man glaubt, er habe auch in der Vaterstadt manchen Zögling gehabt; und in der That finden wir nicht lange nach ihm, nämlich 1321, Cecco und Puccio von Gubbio als Maler des Doms von Orvieto besoldet, und um 1342 Guido Palmerucci den Engubier beim öffentlichen Palaste der Vaterstadt angestellt. Ein Wandbild von ihm ist, wiewol sehr durch die Zeit beschädigt, noch am ersten Eingang übrig, ausser einigen halben Heiligenfiguren, worin er den besten Giottisten nicht nachsteht. Andere sehr alte Spuren von Malerei sind in der Brüderschaft der Bianchi vorhanden, aus deren Urkundensammlung man weiss, dass das Gemälde des heil. Blasius von einem Donato 1374 hergestellt wurde. Folglich musste es viel älter seyn. Diese und andere Nachweisungen habe ich von Sebastian Rangliasci, Gubbio's Patrizier und Zier, der von den vaterstädtischen Künstlern ein Verzeichnis machte, welches im 4ten Bande der letzten Ausgabe des Vasari aufgenommen worden ist.

Treten wir nun in Giotto's Jahrhundert ein, so ist der Erste, der sich uns zeigt, Pietro Cavallini, der von ihm zu Rom 7) in Malerei und Mosaik unterrichtet wurde, die er eben so genau, als verständig trieb. Der *Wegweiser in Rom* nennt ihn einigemal; *der W. in Florenz* zeigt eine Verkündigung von ihm zu S. Marco; und mehrere andere hat Vasari in den Tabernakeln der Stadt angeführt; eine ist in der Getraidehalle. Sein sonderlichstes Werk ist in Assisi ein Wandgemälde, das in einer Abtheilung des Tempels eine grosse Ant-

7) So Vasari in s. Leben. Della Valle jedoch hält für wahrscheinlicher, dass er Schüler der Cosimaten gewesen, weil Cavallini mit Giotto gleichen Alters gewesen. Allerdings mochte er nur wenig Jahre jünger seyn, und Einiges von den Cosimaten gelernt haben; aber wer, ausser Giotto, konnte ihm den wiedererneuten und Giotto'schen Styl, worin er kaum dem Gaddi nachsteht, beibringen? *L.*

litzseite einnimmt. Da stellte er die Kreuzigung des Erlösers mit Soldaten und Pferden und einer bunten, mannichfaltig bewegten Volksmenge dar, in der Luft viele Engel, alle in Gebärden des Schmerzes. In der Grossheit des Gedankens und geistreicher Behandlung hat es etwas von **Memmi**; an einem der Gekreuzigten sieht man, dass er die Verkürzung kannte und nicht unglücklich versuchte. Das Colorit steht sehr gut, besonders bildet das Blau hier und anderwärts in der Kirche einen wahren Himmel von morgenländischem Sapphir, wie unsere Dichter sagen [8]).

Vasari kannte ausser **Gio. da Pistoja** keinen andern Schüler von ihm; da aber **Pietro** fast seine ganze Lebenszeit, 85 Jahre, in Rom zubrachte, so musste er in der Hauptstadt und den kleinern Umgebungen wol nicht wenig zu Förderung der Kunst beitragen. Wie dem auch sei, in jenem Theile Italiens finden sich noch Gemälde, oder wenigstens Nachrichten von vaterländischen Künstlern seines Jahrhunderts. Aus Velletri kennt man einen **Andrea** und von ihm ein Triptychon in dem auserlesenen und reichen Borgiamuseum, eine Madonna mit mehrern Heiligen; eine Composition, wie man sie aus jener Zeit auch auf Kirchenbildern findet, wie bereits gesagt worden. Darauf steht der Name des Malers und das Jahr 1334; die Bearbeitung ist am meisten im Siener Geschmack. Von 1321 kennt man **Ugolino Orvietano**, **Gio. Bonnini** von Assisi, **Lello Perugino**, **F. Giacomo da Camerino**, der schon sonst von uns erwähnt worden, die sämmtlich am Dom von Orvieto malten. Andere Peruginer hat **Mariotti** in seinen Briefen [9]) angeführt, und einen sehr alten Fabrianer

8) **Pietro Cavallini** war zugleich auch ein trefflicher Mosaikist und Bildner seiner Zeit. Von ihm war die grosse Mosaik im Chor der Paulskirche bei Rom, welche unversehrt blieb, als dies ehrwürdige Gebäude abbrannte und eine wunderbare Wirkung gemacht haben soll, als dieses strahlende Bild des Heilands über den Trümmern der Brandstätte emporragte und seine Arme ausbreitete. Ich weiss nicht, ob bei dem Aufbau der Kirche dies Chor abgetragen, oder beibehalten worden ist. In einer Capelle der St. Paulskirche war **Cavallini**'s berühmtes, in Holz geschnittenes, wunderthätiges Bild des Gekreuzigten, der zur heiligen Brigitta, die in andächtigem Gebete vor diesem Crucifix lag, gesprochen hat. Wie selten wird jetzt die Stimme der Bilder vernommen! — *Q.*

9) *Lettere Perugine ossia ragguaglio di memorie riguardanti le*

der Geschichtschreiber Ascevolini. Er sagt nämlich, in der Dorfkirche S. Maria Maddalena sei zu seiner Zeit ein Wandgemälde von Bocco gewesen, vom Jahre 1306. Ein Francesco Tio aus Fabriano, der im Jahre 1318 die Tribune der Conventualen zu Mondaino malte, wird von Colucci im XXV. B. S. 183 angezogen. Sie ist untergegangen; Fabriano aber hat Erzeugnisse eines Nachfolgers von ihm in der Betstube des heil. Abts Antonio, wovon noch die Wände übrig sind. Da sind mehrere Auftritte aus des Heiligen Leben, nach altem Brauch, in mehrere Gemälde vertheilt, und darunter steht: *Allegrettus Nutii de Fabriano hoc opus fecit* 136 . . . Zur Bildung dieses Länderstriches trug die Nähe von Assisi bei, wo nach Giotto seine Schüler arbeiteten, vorzüglich Puccio Capanna der Florentiner. Dieser, den man unter die besten Schüler Giotto's zählt, liess sich, wie Vasari vermuthet, nachdem er zu Florenz, Pistoja, Rimini, Bologna gemalt, in Assisi nieder und hinterliess dort viele Werke.

Ergiebiger an Nachrichten ist das folgende funfzehnte Jahrhundert, als die nun wieder aus Avignon nach Rom zurückgekehrten Päpste ihr Vatican verzierten, und dazu, wie zu den Basiliken, Maler von Ruf brauchten. Keiner von Ruf war Römer; aus dem Kirchenstaate waren Gentile aus Fabriano, Piero della Francesca, Bonfigli, Vannucci, Melozzo, der zuerst die Wissenschaft der Perspective anbahnte; auswärtige waren Pisanello, Masaccio, B. Angelico, Botticelli und seine Mitarbeiter. Auch Mantegna soll darunter gewesen seyn; und von ihm ist die für Innocenz VIII. gemalte, obwol zu anderm Gebrauch bestimmte Capelle. Von jedem derselben werde ich seiner Zeit sprechen; hier sollen bloss die erwähnt werden, welche vom Ufente bis zum Tronto, und von da zum Metauro blühten, welches die für das gegenwärtige Buch gezogenen Gränzen sind. Ich könnte viele aus Büchern sammeln, wie einen Andrea und einen Bartolommeo, Orvietaner, oder einen Mariotto aus Viterbo, und Andere, die von 1405 bis 1457 in Orvieto arbeiteten; auch einige Andere, welche in Rom

arti del disegno in Perugia; al Sign. Baldass. Orsini, pittore e architetto Perug. 1788. 8. Q.

selbst malten, einen Giovenale, einen Salli di Celano und Andere bereits vergessene; ohne mich aber bei ihnen aufzuhalten, will ich die Künstler von Piceno, von Urbino und dem übrigen Umbria betrachten, wo sich Spuren jahrelang andauernder Schulen finden.

Die Fabrianische, welche in Piceno sehr alt scheint, gab damals Gentile, einen der ersten Maler seiner Zeit, von welchem Buonarroti sagte, sein Name laute, wie sein Styl. Dieser wird zuerst bekannt unter den Malern des Doms zu Orvieto, im Jahre 1417, und damals, oder kurz nachher nennen ihn die Urkunden *magister magistrorum*, die Madonna anführend, die er dort malte und die noch daselbst befindlich ist. Hierauf hielt er sich in Venedig auf, wo er für die Verzierung des öffentlichen Palastes von der Republik versorgt und, gleich den Patriziern der Stadt, die Toga zu tragen bevorrechtet wurde. Hier war er, wie Vasari sagt, Lehrer und gleichsam Vater des Jacopo Bellini, Vaters und Lehrmeisters zweier Zierden der Venediger Schule, nämlich Gentile's, der diesen Namen zum Andenken des Fabrianischen bekam und 1421 geboren war, und Giovanni's, der an Ruf seinen Bruder übertraf, aus dessen Schule Giorgione und Tizian hervorgingen. Auch im Lateran zu Rom arbeitete er mit Pisanello, zu Zeiten Martins V.; und Schade, dass dort und in Venedig seine Malerei untergegangen. Facio, der seine Lobrede schrieb und seine fleissigen Arbeiten gesehen hatte, erhebt ihn als Universalmaler, der nicht nur Menschen und Gebäude, sondern auch die heftigsten Wirbelwinde so natürlich darstellte, dass es schauderhaft anzusehen war. In der Geschichte des heil. Johannes im Lateran, und in den fünf Propheten darüber in Marmorfarbe soll er sich selbst übertroffen und seinen bald darauf erfolgten Tod geahndet haben, so dass das Werk unvollendet blieb. Dessenungeachtet schien es dem Rüdiger von Brügge, der zum heiligen Jahre nach Rom ging, ein staunenswerthes Werk, und er erklärte den Fabrianer für den ersten Italischen Maler. Da er, nach Vasari und Borghini, unendliche Werke für die Mark und für den Staat Urbino, besonders in Gubbio und in Città di Castello, in der Nähe seiner Vaterstadt, gemalt hatte, so sind dort und in Perugia noch einige Bilder von seiner Manier übrig. Ein wohl ausge-

führtes zeigt man in einer Dorfkirche im Fabrianischen, genannt la Romita [10]). Zwei der schönsten hat Florenz: eines in S. Niccolò mit Bildnis und Erlebnissen des Bischofs; ein anderes in der Sacristei von S. Trinità mit einer Erscheinung und der Jahrangabe 1425. Sie sind dem Style des B. Angelico sehr ähnlich; nur sind die Figurenverhältnisse minder schlank, die Ideen minder süss, die goldenen Spitzenbesätze und Broccate häufiger. Vasari macht ihn zum Schüler des Beato, und mit ihm Baldinucci, wiewol er sagt, Beato habe in zartem Alter 1407 die Mönchkutte angezogen, was ihn mithin, mit Gentile's Zeit verglichen, um dieses Meisterthum bringt. Ich halte Beide für Zöglinge von Miniatoren, und vermuthe dies aus ihrer fleissigen Vollendung sowol, als ihrem Geschmack für nicht grosse Verhältnisse, welche selten und dann immer miniaturähnlich sind. Antonio da Fabriano findet man unter einem Gekreuzigten von 1454 auf Holz gemalt, den ich zu Matelica bei den Herrn Piersanti sah. Die Manier ist nicht so schön, als an Gentile [11]).

Eine Unterschrift unter einem alten Gemälde, welches noch zu Perugia bei der Brüderschaft des heil. Domenico aufbewahrt wird, macht uns mit einem Camerinischen Maler bekannt, also in jener Umgegend, der 1447 malte. Man lieset daselbst: *Opus Johannis Bochatis de Chamereno.* In derselben Gegend ist S. Severino, wo man einen Lorenzo findet, der mit einem Bruder zu Urbino das Betzimmer des heil. Joh. des Täufess mit den Thaten des Heiligen malte. Diese Maler blieben unter ihrer Zeit. Ich habe einiges Andere von ihnen gesehen, woraus sich ergiebt, dass sie 1470 lebten und so malten, wie man 1400 zu Florenz malte. Andere Maler aus derselben Landschaft werden in der *Storia del Piceno* genannt; nament-

10) Im Archiv der Collegiate des heil. Niccolò zu Fabriano befindet sich ein Verzeichnis der dortigen Bilder, welches mir der Kan. Claudio Serafini mitgetheilt, der auch dies Bild anführt, mit dem Beisatz, dass ein so würdiges Werk zu bewundern mehrere berühmte Maler, vorzüglich aber der grosse Raffael, sich dahin begeben.
L.

11) In der angef. Bemerkung des Archivs sind zwei alte Bilder von einem Giuliano da Fabriano angeführt; eins zu S. Domenico, das andere bei den Kapuzinerinnen. *L.*

lich zu S. Ginesio ein Fabio di Gentile di Andrea, ein Domenico Balestrieri, ein Stefano Folchetti, von welchen man Werke mit bestimmter Jahrangabe anführt [12]). In diesem Striche lebten auch einige fremde, die kaum ihren Geburtsörtern bekannt sind, wie Francesco d'Imola, Schüler des Francia, der für die Conventuali di cingoli eine Kreuzabnahme malte; und ein Venezianer Carlo Crivelli, der von Land zu Land ging und endlich in Ascoli sich niederliess. Hier sieht man mehr von ihm, als an andern Orten in Piceno. Von seinem Verdienste wird bei der Venezianer Schule gesprochen werden; hier bemerke ich noch, dass sein Schüler Pietro Alamanni war, der erste Ascolanische Maler, ein verständiger Künstler, der in S. M. della Carità 1489 ein Bild malte. Um diese Zeit arbeitete in jener Gegend auch ein Vittorio Crivelli aus Venedig, wie ich vermuthe aus Carlo's Hause, vielleicht auch Schule. Die *Antichità picene* erwähnen ihn oft.

Auch Urbino hatte seine Maler, weil seine damaligen Herzöge im Geschmack nicht hinter Italiens übrigen Fürsten zurückblieben. Seit dem Wiederaufleben der Malerei findet man da Giotto und nach ihm manchen Giottisten; dann Gentile da Fabriano [13]), einen Galeazzo und vielleicht einen Gentile di Urbino. Zu Pesaro im Augustinerkloster sah ich eine Madonna mit verständigem Bauwerk und darauf: *Bartholomaeus Magistri Gentilis de Urbino* 1497, und in Monte Cicardo lese ich denselben Namen auf einem alten Bilde von 1508, doch ohne Angabe des Geburtsorts (*Ant. pic. T. XVII*, 145). Es ist mir zweifelhaft, ob dieser M. Gentilis den Vater des Bartolommeo anzeigen soll, oder den Meister, nach welchem in alter Zeit sich die Schüler nannten. Gewiss aber ist der hier fragliche Maler nicht mit Bartolommeo aus Ferrara zu verwechseln, dessen Sohn Benedetto sich unterzeichnet: *Benedictus quondam Bartholomaei de Fer. Pictor*, 1492. So

12) *To. XXIII. p.* 83 ff. Vom Erstern ist das alte Bild der Maria della Consolazione, einer 1442 erbauten Kirche. Vom Zweiten sind die Bilder in der Rochuskirche um 1463. Der Dritte malte 1494 ein Bild in der Kirche des heil. Liberato. *L.*

13) Von Galeazzo Sanzio und Söhnen s. den zweiten Zeitraum. *L.*

z. B. in S. Domenico zu Urbino auf der Bildtafel der Capelle der Muccioli, ihrer Abstämmlinge.

In Urbino selbst sind noch Gemälde von Raffael's Vater, der in einem Briefe der Herzogin Giovanna della Rovere in den *Malerbriefen* sehr brav genannt wird. Von ihm ist in der Franciscanerkirche ein gutes Bild des heil. Sebastian mit Bildnissen in flehender Gebärde. Ferner schreibt man ihm in einem Kirchlein desselben Heiligen das Martyrthum des Kirchenheiligen mit einer verkürzten Figur zu, welche Raffael als Jüngling in dem Bilde, die Verlobung U. L. F., in Città di Castello [14]) nachahmte. Er unterschrieb sich *Jo. Sanctis Urbi.;* d. i. Urbinas. So las ich auf einer Verkündigung von ihm in der Sacristei der Conventualen von Sinigaglia, mit einem schönen Engel und einem göttlichen Kinde, welches vom Vater herabsteigt, und denen des Pietro Perugino nachgebildet scheint, mit welchem Sanzio einige Zeit arbeitete, wiewol er immer einen ältern Styl hat [15]). Die übrigen Figuren sind weniger schön, aber auch in den Extremitäten fleissig, verstanden und anmuthig [16]). Vor allen zeichnete sich F. Bartolommeo Corradini von Urbino, ein Dominicaner, aus, F. Carnevale genannt. Bei den Reformaten ist ein Bild von ihm, das in der Perspective fehlerhaft ist und im Faltenwurfe das Kleinliche jenes Jahrhunderts hat, sonst aber voll lebendiger, sprechender Bildnisse mit schönem

14) Dieses herrliche Bild nahm ein französischer General anstatt einer grossen baaren Contribution an, welche er den armen Bürgern von Città di Castello auferlegt hatte. Dann verkaufte der Franzose dies Gemälde an die Mailänder Gallerie, wo es sich noch jetzt befindet. Joseph Longhi hat dies Bild gestochen, und vielleicht ist dies Blatt das Herrlichste, was Kupferstecherkunst jemals geleistet hat. *Q.*

15) Eine Lebensbeschreibung von Giovanni Sanctis und seinem berühmten Sohne Raffael führt den Titel: *Elogio storico di Giovanni Sant. pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino. Fascic. unico. Urbino* 1822 und *Elogio storico di Raffaello Sant. da Urbino Fasc. I. Urbino* 1829 *per Vincenzo Guerrini.* Q.

16) Des Johannes Sanctis Styl ist streng und ernst und selbst weniger beseelt, als der Styl mehrerer seiner Zeitgenossen. Sein Colorit ist hell, aber graulich; und wie seine Färbung etwas Sanftes und Unkräftiges hat, so ist auch der Charakter seiner Köpfe ruhig und mild. Indess gehört er doch immer, wenn auch nicht zu den besten, doch bessern Malern seiner Zeit. *Q.*

Bauwerk und schöner Farbe, edler und leichter Haltung der Köpfe. Bekanntlich studirten ihn Bramante und Raffael, weil damals in Urbino nichts Besseres war. Zu Gubbio, einem Theile dieses Herzogthums, hielt sich noch in diesem Jahrhundert ein Ueberbleibsel der frühern Schule. Ein Wandbild von Ottaviano Martis ist noch übrig in S. Maria Nuova vom Jahre 1403. Unsere liebe Frau hat da einen Reigen von Engeln um sich, die in der That einander zu ähnlich, in den Formen und Gebärden aber anmuthig und lieblich sind, wie nur Figuren jener Zeit seyn können.

Borgo S. Sepolcro, Foligno, Perugia bieten berühmtere Künstler. Borgo war ein Theil Umbriens, dem päpstlichen Stuhle unterthan, 1440 von Eugenius IV. den Florentinern verpfändet [17]), als Piero della Francesca, oder Piero Borghese, ein Maler, der in der Geschichte Epoche machen kann, in seiner höchsten Blüthe stand. Er muss um 1398 geboren seyn; denn Vasari erzählt, dass seine Bilder um 1458 [18]) gemalt sind, und er, im 60. Jahr erblindet, 86 alt ward. Im funfzehnten Jahre, als er schon Grund in der Mathematik gelegt hatte, lernte er malen, und bildete sich trefflich in beiden aus [19]). Wer sein Lehrer gewesen, habe ich nicht ausforschen können; wahrscheinlich kam er als Sohn einer armen Wittwe, die ihn kümmerlich erzog, nicht aus seinem Geburtsort, und half sich, von unberühmten Meistern unterrichtet, durch seinen Geist selbst fort. Vorzüglich glänzte

17) S. *Vasari p.* 260. *ed. bologn.* *L.*

18) Die Ausleger Vasari's bemerken, dass das Jahr, um welches, nach seinem Ausdrucke, die Bilder eines Malers gemalt sind, sein Todesjahr oder das ist, wo er zu malen aufhörte. Somit erblindete Pietro um 1458 im 60sten Jahr, und starb um 1484 im 86sten. Dieser Maler war eng mit der Familie Vasari verbunden. Lazaro, Giorgio's Urgrossvater, der 1452 starb, war Freund und Jünger Pietro's in der Malerei gewesen, und hatte ihm einige Jahre vor seinem Tode auch seinen Enkel Signorelli in die Lehre gegeben. Man scheint also dieser Erzählung Glauben beimessen zu dürfen; oder wenn wir ihm hier mistrauen wollen, wie Jemand, wo wollen wir ihm glauben? Zwar irrt er darin, dass er als seinen ersten Gönner den alten Guidubaldo, Herzog von Urbino, mit gar argem Zeitverstoss nennt; dergleichen Irrthümer sind bei ihm aber nicht selten, und müssen nicht beachtet werden. *L.*

19) S. *Romano Alberti trattato della nobiltà della pittura p.* 32. *Pascoli Vite T. I. p.* 90. *L.*

er, sagt Vasari, am Hofe des alten Guidubaldo Feltro, Herzogs von Urbino, wo er nichts hinterliess, als Bilder mit kleinen Figuren; wie gewöhnlich diejenigen beginnen, die keine sonderlichen Lehrer haben. Man rühmt von ihm ein Gefäss „dergestalt nach Vierecken und Seiten dargestellt, dass man Boden und Mündung von vorn, von hinten und von den Seiten sieht; allerdings etwas Erstaunliches; wo er jede Kleinigkeit auf's feinste ausgeführt, und das Drehen dieser Kreise mit vieler Anmuth verkürzt hatte[20]).“ Ausser der Perspective, welche er, nach Einigen, eher als Einer in Italien, wissenschaftlich und nach Grundsätzen behandelt haben soll[21]), verdankt ihm die Malerei viel in Lichtwirkungen, verständiger Musculatur der Nackten, irdenen Modellen zu Figuren, Studium der Falten, die er nach weichen, an den Modellen selbst angebrachten Zeuchen malte und sehr gern fest geheftet und kleinlich gebrochen hatte. Wenn ich Bramante's und der gleichzeitigen Mailänder Geschmack erwäge, so habe ich oft gedacht, ob sie nicht von Piero darüber Aufschluss bekommen haben sollten. Er malte in Urbino, wie ich sagte, wo Bramante studirte, und arbeitete nachher viel in Rom, wo Bramantino unter Nicolaus V. auch arbeitete.

In dem Blumenhause des Vaticans sieht man noch ein grosses Wandbild, wo der genannte Papst mit einigen Cardinälen und Prälaten dargestellt ist. In den Gesichtern ist eine anziehende Wahrheit. Taja schreibt es dem Pietro nicht

20) Dies scheint unmöglich, wenn man sich ein hohes Gefäss dabei denkt, wird aber begreiflich, wenn diese Zeichnung eine flache, von oben herab angesehene Schale vorstellt, wie man denn Zeichnungen und Kupferstiche von solchen Gefässen, welche in der Kunstsprache *Patere* genannt werden, viele treffliche hat. Die Lateinische Benennung für Näpfe ist dann auch den Abbildungen dieser gegeben worden. Uebrigens können ja auch Näpfe viereckig seyn und müssen nicht immer eine runde Form haben. Ich selbst besitze noch aus Urväterzeit viereckige Schüsseln, welche zum Aufsatz des Dessert dienten. *Q.*

21) Doch scheint ihm hierin Van Eyck zuvorgekommen zu seyn. S. oben und Bartolommeo Facio's Lobrede, S. 46, wo er seine Kunde der Geometrie lobt und mehrere Bilder von ihm anführt, in denen er sich als vollendet und unübertrefflich in der Perspective zeigt. *L.*

zu, sagt aber, man halte es für sein Werk [22]). Was man in Arezzo von ihm zeigt, ist unstreitig von ihm; vorzüglich achtbar sind die Bilder zu S. Croce auf dem Chore der Conventualen, welche zeigen, dass die Malerei schon über ihre Kinderzeit hinaus war; so viel Neues ist nach den Giottisten in Verkürzung, Rundung und überwundenen Kunstschwierigkeiten! Hätte er Masaccio's Anmuth, so würde er ihm beinah gleichgeachtet werden. In Città S. Sepolcro sind einige Werke im Entstehen angeblich von seiner Hand; ein heil. Bischof Ludwig im öffentlichen Palast, zu S. Chiara ein Bild der Himmelfahrt mit den Aposteln in der Ferne und einem Chor von Engeln in der Höhe; vorn der heil. Franciscus, Hieronymus und andere Figuren, welche die Einheit der Composition verletzen. Es ist noch etwas Altes darin, Trockenheit der Zeichnung, kleinliche Falten, gut verkürzte, jedoch zuweit auseinander stehende Füsse. Uebrigens deutet sich in Zeichnung, Haltung und Colorit der Figuren jener Styl an, den sein Schüler [23]) Pietro Perugino verbesserte und Raffael vollendete.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts finden sich in Foligno gute, man weiss nicht wo gebildete Maler ein. Im 25. B. der *Antichità picene* lesen wir, dass in S. Francesco zu Cagli ein sehr schönes Gemälde vorhanden war — jetzt, meines Wissens, nicht mehr — welches 1461 für 115 Ducaten in Gold von M. Pietro di Mazzaforte und M. Niccolò Deliberatore, einem Foligner, gemalt ward. Zu S. Venanzio in Camerino ist ein grosses Altarblatt ganz auf Goldgrund, Jesus am Kreuze unter mehrern Heiligen, nebst drei kleinen evangelischen Geschichten. Die Inschrift ist: *Opus Nicolai Fulginatis* 1480; der Styl der der letzten Giottisten, und kaum möchte ich noch zweifeln, dass er in Florenz sich ge-

22) Wenn die Sage von Pietro's vier und zwanzigjähriger Blindheit wahr ist, so sehe ich nicht ein, wie er Sixtus IV. malen konnte. Andererseits ist diese Nachricht von seiner Blindheit von Vasari, dessen Familie mit jener so verbunden war, dass er wol über keinen Künstler weniger in Irrthum seyn konnte. Für den Meister jenes trefflichen Bildes, wovon ich beim Herzog von Ceri eine schöne Copie sah, möchte ich lieber Melozzo halten. *L.*

23) Wer Pie. Perugino's Lehrer war, ist noch sehr ungewiss. *Q.*

bildet. Ich halte ihn für den Niccolò Deliberatore, oder di Liberatore, und für verschieden von Niccolò Alunno, ebenfalls aus Foligno, welchen Vasari einen trefflichen Maler zur Zeit Pinturicchio's nennt. Er malte *a tempera*, wie die meisten vor Pietro Perugino, aber mit einer Farbe, die sich bis heute unverletzt gehalten hat. In der Vertheilung der Farben hat er etwas Neues; in den Köpfen ist er lebendig, wiewol alltäglich, und wenn er Volk darstellt, zuweilen übertrieben. Zu S. Niccolò in Foligno ist ein Bild von ihm im Geschmack des funfzehnten Jahrhunderts, eine Madonna unter mehrern Heiligen, darunter kleine Auftritte aus der Leidensgeschichte, woran man mehr die klare Gegenständlichkeit, als die Ordnung loben dürfte. So auch ein anderes in Foligno, nach 1500 gemalt. Vasari preiset vor allen die Frömmigkeit in einer Capelle des Doms mit zwei Engeln, die, wie er sagt, so von Herzen weinen, dass er glaubt, kein anderer, auch noch so trefflicher Künstler hätte sie besser machen können [24].

Mehr Künstler, als anderwärts, waren in Perugia, aus welcher Stadt ein Licht aufging, wie wir sehen werden. Mariotti hat ein langes Verzeichnis dortiger Maler aus dem funfzehnten Jahrhundert gegeben; besonders ragen da hervor Fiorenzo di Lorenzo [25]) und Bartolommeo Caporali, von welchen Bilder mit der Angabe 1487 vorhanden sind. Auch mancher Ausheimische lief mitunter, wie der Lello da Velletri [26]), Meister eines Bildes mit seinem Zockel, welches Orsini aufgespürt und bekannt gemacht hat

24) Dieser Niccolo Alunno darf nicht mit Niccolo Deliberatore oder überhaupt keinem Niccolo da Foligno verwechselt werden. Alunno gehört zu den gemüthvollsten Unschuldmalern und übertrifft an Klarheit und Kraft der Farbe seine Vorgänger. Seine Gemälde haben eine Kraft der Färbung, welche Kenntniss der Oelmalerei vermuthen lässt. Ich hatte nicht Gelegenheit, diese Bilder ganz in der Nähe zu sehen, um hierüber gewiss zu seyn. *Q.*

25) Ueber diese Meister s. *Lettere pitt. perugine*, p. 80. 210. 230. *Fiorenzo di Lorenzo* und über *Bart. Caporali* p. 82. 102. 230. *Q.*

26) In den *Lettere pittoriche perugine* wird ein Lello di Elemosina angeführt, welcher um 1322 den neuen Palast de' Priori malte, worüber sich noch eine Urkunde v. 23. April 1322 findet S. 43 obigen Werks. *Q.*

(*Risp. p.* 105). Vor allen aber zeichnete sich Benedetto Bonfigli [27]) aus, der beste Peruginer seiner Zeit. Von ihm habe ich, ausser den Mauergemälden im öffentlichen Palast, die Vasari erwähnt, ein Bild der Weisen in S. Domenico gesehen, ganz in Gentile's Manier, mit vielem Golde; und ein anderes in neuerem Style, eine Verkündigung, in dem Waisenhaus. Der Engel darin ist sehr schön, und man könnte das Bild mit den besten seiner Zeit vergleichen, wäre nur die Zeichnung genauer [28]).

Das Bisherige beweiset hinlänglich, dass im Kirchenstaate die Malerei selbst in rohen Jahrhunderten nicht vernachlässigt ward, und auch dort von Zeit zu Zeit Köpfe aufstanden, welche, ohne auszuwandern, doch in der Kunst vorwärts schritten. Dennoch war der grosse Marktplatz, die grosse Akademie, das Athen von Italien, immer Florenz; und ihm würden alle Federn, wenn sie es auch läugneten, diesen Ruhm nicht entreissen können. Auch Sixtus IV., der, wie gesagt, die Sistina zu verherrlichen, Maler aus ganz Italien herbeizog, nahm die meisten aus Toscana; und ausser ihnen war nur Pietro Perugino sein geborner Unterthan, der aber in Florenz gross geworden. So wären wir denn bei den ersten wahrhaft reifen Früchten der Römischen Schule. Was wir bisher davon sahen, ist fast ganz unreif. Pietro ist ihr Masaccio, ihr Ghirlandajo, ihr Alles. Ich will kurz von ihm und seinen Schülern sprechen, spare jedoch den grossen Raffael, von welchem sie den Namen führt, für den folgenden Zeitraum auf.

27) *Lettere pitt. perug. Bened. Bonfigli* 6. 72. 77. 121. 129. 135 u. s. w. Es wird hier Bonfigli allen seinen Vorgängern vorgezogen. Seine Bilder gleichen fast denen des Fiesole und er unterscheidet sich von Andern durch den Haarschmuck, welcher nicht ganz zu loben ist, da die Locken fast in Form und Farbe den Ringeln von Hobelspänen gleichen. *Q.*

28) Vortheilhaft sprechen davon Crispolti in *Perugia augusta;* Ciatti in *istorie di Perugia;* Alessi in *elogj de' Perugini illustri*; Pascoli *vite de' pittori Sc. Arch. Perugini,* welchem ich aber keineswegs einräume, dass Benedetto so wacker, wie jeder Andere jener Zeit, vielleicht der Erste unter den Alten gewesen, welcher den neuern guten Geschmack zuerst in Aufnahme gebracht (*p.* 21). Welches Unrecht gegen Masaccio? *L.*

Pietro Vannucci della Pieve [29]), wie er sich auf einigen Bildern unterzeichnete, oder di Perugia, wie auf andern, wegen des Bürgerrechtes daselbst, hatte unter einem nicht sehr tüchtigen Meister gelernt, wenn wir Vasari glauben; und zwar Pietro da Perugia, wie Bottari vermuthete, oder Niccolò Alunno, wie das Gerücht in Foligno sagt. Mariotti behauptet, Pietro habe in Perugia in Bonfigli's und Piero's della Francesca Schule viel gelernt, von welchen er nicht nur die Perspective habe, die, nach Vasari's Zeugnis, in Florenz so sehr gefiel, sondern auch Vieles in Zeichnung und Färbung [30]). Daher wirft er den Zweifel auf, ob er, da er schon als Meister nach Florenz gegangen, Verrocchio's Schüler gewesen, wie man lieset, oder ob er sich mit seinem Talent dort durch Anschaun der grossen Muster Masaccio's und der damals in Florenz blühenden trefflichen Maler vervollkommnet. Endlich stimmt er für Pascoli's, Bottari's, Taja's und Resta's (*Galler. portatile p.* 10) Ansicht, Verrocchio sei nie sein Lehrer gewesen. Die ganze Schlussreihe dieses wackern Schriftstellers im fünften Briefe verdient gelesen und bemerkt zu werden, mit welcher feinen Kritik er einen für die Malergeschichte so anziehenden Knoten löset. Ich möchte nur noch hinzusetzen, dass es mir gar nicht unwahrscheinlich vorkomme, dass Pietro in Florenz sich an diesen so berühmten Meister gemacht und von ihm in Zeichnung, besonders in der Plastik und im guten Geschmack der Malerei habe leiten lassen; dass Verrocchio, ohne eben sie sehr zu üben, sie doch wol dem Vinci und Credi eingeflösst haben könnte. Ueberlieferungen entstehen doch nicht aus dem Nichts; etwas Wahres haben sie immer [31]).

29) Er schrieb *de Castro Plebis*, jetzt *Città della Pieve*; dort war, nach Pascoli, sein Vater geboren, der nachher nach Perugia ging und dort Pietro erzeugte. Wahrscheinlicher aber ward dieser auch in Pieve geboren. Mariotti. *L.*

30) Diese Aehnlichkeit zwar konnte wol auch aus der Nachahmung dessen entstehen, was in Perugia der Borghese gemalt hatte. Uebrigens ist nicht gewiss, dass Perugino je in seiner Schule gewesen. Valle und Andere zweifeln sehr daran; und ich, wenn ich bedenke, dass Vannucci 12 Jahr alt war, als Borghese erblindete, halte es für Fabel. *L.*

31) S. hierüber *Bar. Rumohr's* oft schon angeführte *Ital. Forschungen.* Pietro hat so gar nichts von Verrocchio angenom-

Pietro's Styl ist etwas roh und trocken, wie der damalige überhaupt; zuweilen scheint er in der Bekleidung der Figuren etwas armselig; so eng und kurz zugeschnitten sind seine Oberkleider und Mäntel! Diese Mängel aber vergütet er durch anmuthige Jünglings- und Mädchenköpfe vorzüglich, worin er alle Zeitgenossen übertraf, durch artige Bewegungen und liebliche Farbe. Die blauen Felder, aus welchen die Figuren so scharf sich hervorheben, dies Grünliche, Röthliche, Veilchenblaue, das er so schön zusammen verschmelzt, diese wohl abgestuften Landschaften, wie man sie in Florenz noch nicht dargestellt gesehen, sagt Vasari, diese kunstreichen und gut angebrachten Gebäude sieht man immer mit Vergnügen auf seinen Bildern und den Wandgemälden in Perugia und Rom. In seinen Altarbildern ist er nicht so mannichfaltig. Vorzüglich ist in Perugia das Bild der heiligen Blutsfreunde Christi von S. Simone, und es kann für eines der ersten wohl angeordneten Altarbilder gelten. Uebrigens kümmerte sich Pietro nicht sehr um Neuheit in der Erfindung; seine Kreuzigungen und Grablegungen sind zahlreich, aber einander ähnlich. So hat er mit wenig Abwechselung eine und dieselbe Composition immer in der Himmelfahrt Christi und Mariens wiederholt, die in Bologna, Florenz, Perugia und Città di S. Sepolcro sich befinden. Bekanntlich ward er desshalb schon bei Lebzeiten getadelt und verteidigte sich damit, dass er niemand bestehle. Man kann auch noch etwas zu seinem Schutze sagen, nämlich, dass man wahrhaft Schönes gern an mehrern Orten wiedersieht und wer in der Sistina seinen Petrus gesehen, dem die Gewalt der Schlüssel übertragen wird, wird in Perugia eben so gern die Verlobung Mariens mit ähnlichem Prospecte sehen; ja es ist dies Stück das Angenehmste, was in dieser edlen Stadt zu sehen ist, gleichsam ein Inbegriff der hier und da zerstreuten Compositionen Pietro's. Gedankenreicher und, wie Manche meinen, weicher, harmonischer ist er in seinen Wandbildern, unter welchen das Hauptwerk [32]) in seiner Vater-

men, dass ich mich nicht davon überzeugen kann, dieser sei jemals sein Lehrer gewesen. *L.*

32) Diese Gemälde sind vortrefflich gestochen und unter dem Titel erschienen: *Pitture a fresco del celebre Pietro Perugino nelle*

stadt in der Börsenhalle oder Wechslercapelle ist, wo er evangelische Geschichten, Heilige des A. B. dargestellt und sein Bildnis beigefügt hat, unter welches die dankbaren Mitbürger ein schönes Lob schrieben. Ausgezeichnet, gewissermassen Raffaelisch, ist er in einigen Bildern aus seinen letzten Jahren, wie ich glaube; wie ich denn eines dieser Art, eine heilige Familie, in der Carmeliterkirche zu Perugia gesehen habe. Dasselbe kann man auch von manchen seiner kleinen fast Miniaturbilder sagen, wie dem am Zockel des heil. Petrus zu Perugia, vielleicht seinem reizendsten und gefeiltesten, und so von einigen andern höchst fleissig ausgeführten Bilderchen [33]), deren nicht so gar viel sind im Vergleich mit denen aus seiner Schule, die ihm beigelegt werden [34]).

Hinsichtlich seiner Schüler nun ist zu bedenken, was Taja [35]) und nach ihm der Vf. der *Lettere perugine* bemerken, dass sie nämlich sehr zäh an ihres Meisters Manier hingen, und, da sie sehr zahlreich waren, die Welt mit Gemälden erfüllt haben, welche der Maler- und Kennerlingehaufe dem Meister zuschreibt. In Perugia gesehen steigt er gewöhnlich in der Achtung der Reisenden, deren Viele nur ihm untergeschobene Werke gesehen hatten. So sind in Florenz von ihm einige Bilder bei dem Fürsten, und in S. Chiara seine schöne Grablegung und einige andere Gemälde; aber in Privathäusern

parti del nobile collegio del cambio di Perugia, incise Francesco Cecchini Romano 5 Blatt. *Q.* — Vgl. *Fr. S. K.* Sala und Capelle del Cambio zu Perugia *a fresco* gemalt von Pietro Perugino im *Kunstbl.* 1821. N. 33. *W.*

33) Vasari gegen Ende seiner Lebensbeschreibung sagt: „keiner seiner Schüler kam ihm an Fleiss und Anmuth des Colorits gleich." Della Valle dagegen meint, ein gut Theil seines Ruhms verdanke er der Geschicklichkeit seiner Schüler, und sagt, er habe in seinem Bilde der K. G. Raffael's Hand erkannt. Für diese Anerkennung indess hat sich bis jetzt noch kein Zeuge gefunden. *L.*

34) Perugino's Werke sind einander sehr ungleich. Ausdrucksvoll und schön sind seine frühern Bilder und in Raffael's, seines Schülers, Jugendwerken lebte des Meisters schönste Zeit wieder auf. Selbst zu dem Hohen schwang sich sein Geist empor und drang in die Tiefen des Gemüths ein, besonders in einer Grablegung, welche jetzt in der Gallerie der Akademie zu Florenz aufbewahrt wird. Gemeine Gewinnsucht zog den edlen Geist herab und seine letzten Arbeiten sind nur schwache Wiederscheine seiner frühern Leistungen. *Q.*

35) *Descrizione del pal. vaticano, p.* 36. *L.*

hier und in andern Toscaner Städten hält man viele heilige Familien für seine Werke, die eher von Gerino da Pistoja, oder einem andern seiner Toscaner Schüler sind, deren Verzeichnis im ersten Buche gegeben wurde.

Der Kirchenstaat hatte ebenfalls viel Schüler von ihm, und dazu berühmtere, die auch nicht so fest an seinem Style hielten, als die fremden. Bernardino Pinturicchio, Pietro's Schüler, ja in Perugia und Rom sein Gehülfe, wird von Vasari nicht geliebt, und weniger gelobt, als er verdient. Zwar hat er des Meisters Zeichnung nicht, und hält auf Goldputz der Kleider mehr, als seinem Jahrhundert zusagt; aber in Gebäuden ist er prächtig, in Gesichtern lebhaft, und im ganzen Vortrag seiner Compositionen höchst natürlich. Da er Raffael's Vertrauter war und mit ihm in Siena malte, so hat er in Figuren manchmal seine Anmuth angestrebt, z. B. in dem heil. Lorenzo bei den Franciscanern zu Spello, wo ein kleiner Johannes der Täufer von Einigen für Raffael's Werk selbst gehalten wird. In Grottesken und Prospecten war er vorzüglich; er malte zuerst Städte als Freskenzier, wie in einer Loge des Vaticans, wo er unter Landschaften auch Ansichten der Hauptstädte Italiens anbrachte. In mehrern Werken behielt er den alten Brauch bei, manche Verzierungen, wie Bogen, aus Stuck zu machen; ein Brauch, der in der Mailänder Schule bis auf Gaudenzio sich erhielt. Rom hat Werke von ihm besonders im Vatican und in Araceli; das bessere ist im Dom zu Spello [36]; das beste in Siena in der prächtigen Sacristei, von welcher ich anderwärts gesprochen habe. Man zählt dort zehn, die merkwürdigsten Thaten Pius II., und aussen ist das elfte, die Krönung Pius III., welcher diese Arbeit bestellt hatte [37].

36) In der Capelle des allerheiligsten Sacraments sind drei Bilder: die Verkündigung, die Geburt, der Streit des Erlösers mit den Lehrern, welches das schönste ist. Auf einem ist auch sein Bildnis. Diese schöne Arbeit hat Vasari nicht erwähnt. *L.*

37) Raffael Sanzio entwarf die Zeichnungen zu diesen Malereien. Diese schönen Bilder sind sehr schlecht in Kupfer gestochen und werden nebst einer Lateinischen Lebensbeschreibung Pius II. von dem Aufseher der Capelle verkauft. Lassinio hat einige von diesen Bildern in Umriss gegeben, doch ist noch nicht Alles erschienen. *Q.*

An Pinturicchio's Leben knüpfte Vasari das Leben des Urbiners Girolamo Genga, der erst Schüler des Signorelli, dann des Perugino war, auch lange, seiner Bildung wegen, in Florenz verweilte. Er diente lange dem Herzog von Urbino und war vielleicht mehr der Baukunst, als der Malerei ergeben, wiewol er auch in letzterer so tüchtig war, dass er von Vasari den Neuern beigezählt wurde. Jetzt können wir nicht darüber urtheilen, da die Werke, welche er allein lieferte, grossentheils untergegangen sind; denn viel half ihm Signorelli in Orvieto und anderwärts, Timoteo della Vite in Urbino, Raffael del Colle in Pesaro, und Andere. Im Palast Petrucci zu Siena, der jetzt den HH. Savini gehört, werden ihm einige historische Stücke neben denen von Signorelli zugeschrieben. Sie sind in den *Lettere senesi*, und in den zu Siena herausgekommenen Anmerkungen zu Vasari's 4tem Bande geschildert. Sie werden mehr, als die von Luca, gerühmt und sollen in vielen Stücken Raffael's erstem Style sehr nahe kommen. Ich kann desshalb nicht begreifen, wie man sie in den angeführten Briefen für Werke Razzi's, Peruzzi's, oder Pacchiarotto's „in ihrer etwas trocknen Manier" ansprechen konnte, da ja die Geschichte bezeugt, Girolamo habe lange mit Pandolfo zusammengelebt, was man von jenen Dreien nicht sagen kann. Vielmehr scheint Petrucci, um Luca's Werk fortzusetzen, seinen Schüler Genga gewählt zu haben. Nehmen wir ihm aber jenes Zimmer, das wir allein sein nennen können, was wird er in so langer Zeit gemacht haben? In jenem Hause ist sonst nichts, das ihm beigelegt werden könnte, wenngleich Vasari sagt, er habe andere Zimmer daselbst gemalt. Ein sehr schönes und höchst seltenes Bild von Genga ist in Rom zu der heil. Katharine von Siena eine Auferstehung des Heilandes.

Von andern Schülern Pietro's hat Vasari nicht eigene Lebensbeschreibungen, sondern nur beiläufige Kunde in der des Meisters gegeben. Giovanni, ein Spanier, genannt lo Spagna, war einer von den vielen Ueberbergischen, welche Pietro unterwies. Die Meisten derselben verbreiteten seine Manier jenseits der Alpen. Giovanni aber liess sich in Spoleti nieder, wo er, wie in Assisi, die besten Arbeiten

hinterliess, in welchen man, nach Vasari's Urtheil, Pietro's Colorit besser, als in anderer Schüler Werken, wiederfindet. In einer Engelcapelle, unterhalb Assisi, sind noch die von Vasari beschriebenen Bildnisse der Gefährten des heil. Franciscus übrig, welcher eben dort sein Leben beschloss. Und kein Zögling dieser Schule hat wol wahrhafter gemalt, Raffael ausgenommen, dem sich keiner vergleichen darf.

Merkwürdiger ist Andrea Luigi von Assisi, Raffael's Nebenbuhler, wiewol er älter als dieser war und seiner glücklichen Gaben wegen l'Ingegno genannt wurde. Er half dem Pietro in der Wechslerhalle und andern wichtigern Werken und kann der Erste dieser Schule heissen, der ihren Styl grossartiger und ihre Farbe milder behandelte. Dies zeigen einige seiner Werke, besonders die Sibyllen und Propheten auf Wand gemalt in der Basilica von Assisi, wenn sie, wie man glaubt, von seiner Hand sind. Man kann seine Bilder nicht ohne ein Gefühl von Trauer betrachten, wenn man bedenkt, dass er in der Blüthe der Jahre erblindete[38]). Auch Domenico di Paris Alfani arbeitete grossartig im Style des Meisters fort, mehr noch sein Sohn, nicht Bruder, wie

38) S. hierüber *Lettere pittoriche perugine p.* 161 und *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia p.* 276. Gegen die Meinung, als habe Andrea Luigi dem Perugino bei dem Malen in dem Wechslerhause geholfen, erheben sich bedeutende Zweifel. In den *Lett. pitt. perug. p.* 162 wird gesagt, dass Andrea schon früher erblindet sei, ehe der Saal (1500—1507) und die Capelle (1515—1518) der Wechsler ausgemalt wurde. In dem *Guida al forestiere p. l'a. c. d. Perugia* spricht der Verfasser also: Nach dem, was Vasari schreibt, hat auch Andrea Luigi, genannt l'Ingegno, dem Pietro als Gehülfe gedient, in dieser Arbeit im Wechselhaus; ich wüsste aber nicht zu sagen, wo? Rumohr hat mit grossem Scharfsinn und vieler Gründlichkeit auch diesen Zweifel gelöst, s. *Italienische Forschungen* 2. *Thl.* 325—331. Der Verf. beweist, dass Luigi, weit später, als man meint, erblindet, nur durch bürgerliche Amtsgeschäfte, in welchen er angestellt wurde, schon zeitig von der Kunst abgezogen worden sei. Rumohr tadelt lebhaft und mit Recht Lanzi, dass er mit so grundloser Anmassung den Luigi hervorhebt; berichtigt Lanzi darin, dass die Sibyllen und Propheten in der Basilica zu Assisi gar nicht von Luigi gemalt sind, und weist Fiorillo zurecht, welcher gar diese Malereien zu Assisi mit den ältern des Perugino im Cambio zu Perugia verwechselt und so die Verwirrung der Meinungen und Gegenstände auf den höchsten Gipfel führt. Die Bewunderung des Andrea Luigi beruht also auf zweifelhaften Annahmen. *Q.*

behauptet worden ist, Orazio. Dieser gleicht dem Raffael mit am meisten. In Perugia sieht man Gemälde von ihm, welche bis auf eine minder starke und fast an Barroccische Sanftheit rührende Farbe, der Schule des Sanzio zugesprochen werden könnten; ja hinsichtlich einiger Werke ist man noch jetzt ungewiss, ob sie dieser, oder Orazio angehören; besonders einige Madonnen in mehrern Sammlungen. Einige sah ich bei Frigeri in Perugia; eine ist in der Florentiner Gallerie. Der Ruf dieses Alfani hat dem Andern geschadet; in Perugia selbst hat man einige schöne Gemälde lange für Werke Orazio's gehalten, welche später die Geschichte dem Domenico wieder zugesprochen hat. Ueber diese und die übrigen Werke dieser trefflichen Künstler muss man die neuern Schriftsteller lesen, besonders Mariotti, wo er das Bild des Gekreuzigten zwischen der heil. Apollonia und dem heil. Hieronymus bei den Conventualen nennt, welches von beiden Alfani, Vater und Sohn, gemalt ist. Er bemerkt zu Empfehlung des letztern, dass er das Haupt der in Perugia 1573 gestifteten, lange in mannichfachem Wechselgeschick erhaltenen und in diesen letzten Jahren wieder belebten Zeichnenakademie war.

Noch giebt es andere, in Perugia selbst minder geschätzte, wiewol von Vasari nicht übergangene. Eusebio da S. Giorgio malte in S. Francesco di Matelica ein Bild mit mehrern Heiligen, und am Sockel einige Scenen aus des heil. Antonius Leben; darauf seinen Namen und das Jahr 1512. Man erkennt Pietro's Zeichnung wieder, aber die Tinten sind schwach. In besserem Colorit ist in Perugia das Bild der Magier in S. Agostino; hier bildete er sich nach Paris. Wie weit Giannicola da Perugia, ein guter Colorist und desshalb gern von Pietro zu seinen Arbeiten gezogen, diesem in Zeichnung und Perspective nachstehe, sieht man in der Wechselcapelle, welche neben dem berühmten Saale Pietro's von ihm gemalt wurde und Thaten Johannis des Täufers darstellt. In der Kirche des heil. Thomas ist der Apostel von ihm, welcher die Wunde des Heilands betastet; und die minder gewählten Köpfe ausgenommen, hat er viel von Pietro. Giambatista Caporali, den Vasari, Baldinucci und Andere falsch Benedetto nennen, hat in dieser Schule ebenfalls

einen mittelmässigen Rang und wird mehr unter den Baumeistern genannt. Sein natürlicher, für rechtmässig erklärter Sohn Giulio trieb dieselben Künste löblich.

Die von nun an folgenden in dieser Schule hat Vasari übergangen, wie gewiss nicht wenige, die ihr gleichwol nicht abzusprechen sind. Mariotti rechnet nach Zeitfolge und Styl Mariano di Ser Eusterio dahin, welchen Vasari (*T. IV. p.* 162) Mariano da Perugia nennt, und führt ein Gemälde von ihm in S. Agostino zu Ancona an, welches „nicht sehr befriedigte.“ Diesem Urtheile jedoch stellt der Briefsteller ein anderes sehr schönes Bild des Mariano in S. Domenico zu Perugia entgegen, woraus man abnehmen könne, dass auch dieser erwähnt zu werden verdiene. Ferner rechnet er dahin Berto di Giovanni, welchen Raffael bei dem Bilde für die Nonnen von Monteluci, wovon wir bei Gelegenheit Penni's sprechen werden, brauchte, und den man auf dem von Raffael selbst abgeschlossenen Vertrag als Maler des Sockels angegeben findet. Dieser Sockel ist in der Sacristei, und weil er ganz Raffaelisch die Ereignisse der Madonna darstellt, so muss entweder Sanzio selbst ihn gezeichnet, oder einer aus seiner Schule ihn gemalt haben. War dies nun Berto, so war er einer von denen, die aus Pietro's Schule in die des Urbiners übertraten; hat er ihn nicht gemalt, so wird er der Achtung wegen, worin er bei dem Meister der Kunst stand, immer hoch zu stellen seyn. Mehr über ihn ist bei Bianconi in der *Antolog. romana T. III, p.* 121 ff. zu lesen. Mariotti rechnet auch Sinibaldo da Perugia dahin, der nicht bloss in seinem Geburtsorte als wackerer Künstler auftritt, sondern noch mehr im Dom von Gubbio, wo er 1505 ein schönes Bild, und ein noch schöneres Kirchenbanner hinterliess, wodurch er sich als einen der Bessern aus der alten Schule bewährte. Eine Peruginerin, Namens Teodora Danti, welche Pietro's und seiner Schüler Styl in Zimmergemälden befolgte, nennt Pascoli.

Muthmasslich und nach einer Sage hält man zu Città di Castello für Pietro's Schüler einen Francesco von dort, welcher auf einem Altar der Conventualen eine Verkündigung mit schönem Prospecte hinterliess. Im *Wegweiser in Rom* wird er bei der Capelle des heil. Bernardino in Araceli ge-

nannt, wo Pinturicchio, Signorelli und dieser Francesco gemalt haben sollen. Man folgert, erweiset aber nicht, dass von Pietro Giacomo di Guglielmo unterwiesen worden, der für Castel della Pieve, seinen Geburtsort, ein Kirchenbanner malte, welches Kundige in Perugia 65 Gulden schätzten; und Tiberio di Assisi, der in mehrern Lünetten daselbst im Kloster degli Angeli, wo er Scenen aus Franciscus Leben malte, deutlich beweiset, dass Pietro sein Vorbild war, wiewol er nicht hinlängliches Talent hatte, ihm nachzuahmen. Ausser Tiberio haben Einige auch noch zu Pietro's Schule den besten Maler von Assisi gezählt, Adone, oder vielmehr Dono, Doni, den Vasari wohl kennt und öfter erwähnt, namentlich im Leben seines Gherardi (*T. V. p.* 142). Da nennt er ihn d'Ascoli; welche Lesart Bottari gegen Orlandi verteidigt, der mit sehr gutem Grunde Assisi verbesserte. In Ascoli ist er gar nicht bekannt; zu Perugia in S. Francesco ist bekanntlich ein grosses Weltgericht von ihm; und in Assisi hat er in der Kirche degli Angeli auf Kalk mehrere Erlebnisse des Stifters, des heil. Stephans, und viel Anderes gemalt, was der dortigen Jugend lange zur Schule diente. Er hat nur wenig Altes; in der Wahrheit der Bildnisse ist er zuweilen wunderbar; in der Farbe reiht er sich an die neuern Peruginer an, und erscheint mehr als genauer, denn geistreicher Künstler. Bei einem Peruginer finde ich auch zu Pietro's Schule gerechnet Lattanzio della Marca, den auch Vasari im obenerwähnten Leben nennt. Er wird für einen und denselben mit Lattanzio da Rimini gehalten, dessen Ridolfi unter Gio. Bellino's Schülern gedenkt, und von welchem er ein in Venedig mit Conegliano[39]) gemaltes Bild anführt. Bestimmter lernen wir ihn aus Mariotti kennen, wovon bald die Rede seyn wird. Da finden wir nicht nur seinen wahren Geburtsort, sondern erfahren auch, dass er Sohn des Vincenzo Pezani, eines trefflichen Malers, war, wie wir an einem andern Orte sehen werden, und dass Beide 1553 lebten. Wahr-

39) Vielleicht kam er von Rimini nach Venedig, oder hielt sich dort einige Zeit auf. Andere alte Maler werden bald von einem, bald von einem andern Orte benannt, wie Jacopo Davanto, Pietro Vannucci, Lorenzo Lotto u. s. w. *L.*

scheinlich ward also Lattanzio von seinem Vater unterrichtet, nicht von Bellini, der 1516 starb; noch von Pietro, unter dessen Schülern ihn der so genaue Mariotti nicht aufführt. Da Vannucci bereits gestorben war, so scheint er freilich wol Erbe seines Rufs geworden zu seyn, und die wichtigern Aufträge in Perugia übernommen zu haben, z. B. das grosse Werk, mehrere Zimmer in der Festung zu malen, worin ihm Raffaellino del Colle, Gherardi, Doni und Paperello beistanden. Dort fing er auch das Bild der S. Maria del Popolo an, und malte den untern Theil, wo eine Menge Volks in flehender Gebärde ist; Gesichter, die sich in der That empfehlen, eine gute Anordnung, schöne Landschaft, Kraft und Vertheilung der Farben, und im Ganzen ein Geschmack, der nicht Peruginisch scheint! Der obere Theil des Bildes von Gherardi ist minder kräftig. Lattanzio starb als Stadtvogt des Orts, und scheint diese damals ehrenvollere Stelle, als jetzt, um das besagte Jahr 1553 angetreten, damals aber den Pinsel niedergelegt zu haben. Gewiss ist, dass in einer bei Mariotti befindlichen Urkunde der Hauptmann Lattanzio di Vincenzo Pagani da Monte Rubiano von Sforza degli Oddi für ein Gemälde der Dreieinigkeit mit vier Heiligen 6 Goldthaler Handgeld bekommen zu haben bekennt und verspricht, dass dasselbe künftigen August von seinem Vater Vincenzo und Tommaso da Cortona gefertigt seyn solle. Dies muss das Bild seyn, was noch jetzt in S. Francesco in der Capelle der Oddi vorhanden ist, weil auch die einzelnen Figuren im Vertrage vorkommen. Es wird wieder darauf die Rede kommen.

Im XXI. B. der *Antichità picene* S. 148 wird Ercole Ramazzani di Roccacontrada ein Schüler des Pietro Perugino, und einige Zeit Raffaels genannt. Es wird eine Beschneidung Christi von ihm in Castel Planio angeführt, mit seinem Namen und der Jahrzahl 1588. Zur Empfehlung des Malers wird gesagt, er habe schöne Färbung, seltsame Erfindungsgabe und eine Barocci nahe kommende Manier. Ich habe das angeführte Bild so wenig, als die in seiner Heimat hinterlassenen und in des *Abbondanziere Memorie* angeführten gesehen, sondern bloss ein anderes von einem Ramazzani di Roccacontrada zu S. Francesco in Matelica von 1573.

Wiewol ich nicht mit Gewissheit behaupten kann, dass dieser Ercole hiess, so vermuthe ich doch, dass er es ist. Er stellte die Empfängnis der Madonna dar, wozu er die Idee von Vasari entlehnte, der Adam und andere aus dem alten Testamente als Knechte der Sünde an den Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen gebunden hatte, unter welchen jener Strafe frei die Jungfrau triumphirt. Ramazzini hat denselben Gedanken gefasst; nur hat er ein grösseres, besser colorirtes und in den Gesichtern ausdrucksvolleres Bild geliefert. Uebrigens sieht man darin keine Spur von Pietro's Styl, und der Maler lebte etwas zu spät, als dass man ihn für einen Lehrling Perugino's halten könnte; wahrscheinlicher hat ihn einer seiner letzten Schüler unterrichtet, von welchen, wenn ich nicht irre, eher als von Barocci jenes mehr heitere, als wahre Colorit ausging.

Bei diesem Anlass will ich bemerken, dass, da Pietro der bekannteste Name gegen Anfang des 16ten Jahrhunderts war, auch Andere im Kirchenstaate, welche um seine Zeit malen lernten, ohne geschichtlichen Grund zu seiner Schule gerechnet werden, besonders diejenigen, welche zum Theil den alten Geschmack beibehielten. Dahin würde mithin gehören ein Palmerini von Urbino, gleich alt mit Raffael, vielleicht in den ersten Jahren sein Mitschüler, von welchem zu S. Antonio ein sehr schönes und sehr nach dem neuern Geschmack sich hinneigendes Bild mit mehrern Heiligen ist. In demselben Geschmack fand ich in Rom eine Samariterin am Brunnen in der Gallerie Borghese von einem Pietro Giulianello, oder vielleicht aus Giulianello, einem kleinen Flecken unfern von Rom, einem Künstler, der sich, wiewol von den Schriftstellern unerwähnt, neben die guten Maler des funfzehnten Jahrhunderts stellen kann. Auch giebt es ein Gemälde von Pietro Paolo Agabiti, welches im XX. B. der *Ant. pic.* Masaccio zugeschrieben wird, wo er 1531 und noch nachher malte. Von ihm aber sah ich zu Sassoferrato in der Kirche des heil. Augustin ein Bild mit Sockel von kleinen Geschichten und einer Aufschrift, worin er Sassoferrato als seinen Geburtsort, und als Jahr der Fertigung 1514 angiebt; in diesem Jahre gehörte er gewiss nicht zu den Neuern, sondern den verständigen Alten. Lorenzo Pittori da Macerata malte

in der Kirche delle Vergini, welche ihrer Bauart wegen geschätzt wird, U. L. F. im Jahr 1533, auch in dem alterthümlich neuen Style, sagt man. Zwei Maler, Bartolommeo und sein Sohn Pompeo lebten zu Fano und malten zusammen in S. Michele die Geschichte des wiedererweckten Lazarus, im Jahre 1534. Wunderbar ist, wie wenig sie die allenthalben erfolgte Umbildung der Malerei kümmerte. Sie fahren noch ganz in der trockenen Zeichnung des funfzehnten Jahrhunderts fort und lassen die Neuern gebaren. Auch der Sohn scheint sich, nachdem er des Vaters Werkstätte verlassen, nicht nach den Neuen gebildet zu haben. In S. Andrea zu Pesaro fand ich ein Bild mit mehrern Heiligen von ihm, das ihm wol Ehre machte, aber in einem andern Jahrhundert. Andere von ihm führt Civalli an, wo er sich mehr zusammengenommen zu haben scheint. Allerdings stand er einigermassen in Ruf und war einer der Meister des Taddeo Zuccaro. Für Maler dieser Art, von welchen ich ein längeres Verzeichnis geben könnte, sucht man oft einen bekannten Meister, und meistens nennt man in solchen Fällen Pietro. Indess sollte man lieber gestehen, man wisse es nicht.

Ehe wir zum zweiten Zeitraume übergehen, muss ich noch etwas über die Grottesken bemerken. Diese Gattung von Malerei, welche Vitruvius tadelt, weil sie Ungeheuer schafft, die in der Natur nicht vorkommen [40]), war bei den Alten beliebt und ward auch von den Neuern verteidigt, wiefern sie mit Farben die Träume und Wahnbilder einer aufgeregten Phantasie wiedergiebt, gerade so wie man die Wuth eines stürmischen, in seinem Grunde aufgeregten Meeres darstellt. Sie erhielt ihren Namen von den Grotten; denn dazu sind die schönsten so gemalten alterthümlichen Bauten geworden, nachdem sie mit Erde und neuen Gebäuden überdeckt sind.

40) Ritter Mengs, der sich gern philosophischen Maler nennen hörte, soll Vitruvius beigestimmt haben. Dies ist aber auf die Ausführung zu beziehen, womit er sich allerdings nicht befasste. Wurden aber Grottesken von Andern in altem Geschmack gut ausgeführt, so freute er sich gar sehr, wie in Genua, wo sehr schöne aus Vaga's Schule vorhanden sind. Dies bezeugt der Verteidiger Ratti's. *L.*

Der Geschmack an diesen Malereien lebte in Rom wieder auf, wo dergleichen Muster in grösserer Menge vorhanden waren; und zwar in diesem Zeitraume. Vasari schreibt die Wiedererfindung dem Morto da Feltro zu, und die Vollendung dem Gio. da Udine. Trotz seiner Misachtung des Pinturicchio, nennt er ihn doch selbst Freund des Feltriners und gesteht, dass auch er viele im Castel S. Angelo gemalt. Vor ihm hatte sein Meister Pietro dergleichen im Börsensaale geliefert, welche Orsini wohlverstanden nennt; und auch diesem hatte Benedetto Bonfigli das Beispiel gegeben, von welchem Taja in der Beschreibung des Vaticanischen Palastes sagt, er habe in Rom für Innocenz VIII. schöne und liebliche Grottesken gemalt. Nachher blühte diese Kunst in mehrern Schulen Italiens, besonders in der Siener. Peruzzi billigte sie als Baumeister und übte sie als Maler; gab auch dem Lomazzo Anlass, sie zu verteidigen und Regeln dafür aufzustellen, wie ich anderswo bemerkt habe. Man sehe das 6te Buch seines *Trattato della pittura*, *Cap.* 48 [41]).

Zweiter Zeitraum.

Raffael und seine Schule.

Somit ständen wir denn an dem glücklichsten Zeitraume, nicht nur der Römischen Schule, sondern der gesammten neuen Malerei. Wir haben gegen den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts die Kunst durch Vinci und Buonarroti auf einer hohen Stufe gesehen; auch ist bekannt, dass um jene Zeit, ausser Raffael, auch Coreggio, Giorgione, Tiziano und

41) Raffael hätte hier wol als Grotteskenmaler sollen genannt werden. Daraus aber, dass längst vor ihm schon andere Künstler mit Glück solche phantastische Verzierungen anbrachten, geht hervor, wie ungerecht die Sage ist, Raffael habe viele antike Werke zerstören und die Bäder des Titus nicht aufdecken lassen, um die Quelle zu verbergen, aus welcher er die bilderreichen Erfindungen schöpfte, da diese doch von seinen Vorgängern benutzt und wohl bekannt waren. *Q.*

die besten Venezianer zu blühen begannen, so dass es ein Menschenalter erfordert hätte, sie alle kennen zu lernen. Und so erreichte die Malerei in wenig Jahren eine Höhe, wie nie vorher, noch nachher, bloss durch Nachahmung dieser ersten Meister, oder durch Verein der in ihren Werken zerstreuten Vorzüge in Einem Werke. So pflegen aber, nach einer Alles leitenden Vorsehung, gewöhnlich die höchsten Geister in einer Kunst sich gleichzeitig, oder kurz auf einander zu entwickeln; wovon Vellejus Paterculus, trotz alles Grübelns, nie den wahren Grund einzusehen gestand. Ich sehe, sagte er, in einem sehr kleinen Zeitraume die seltensten Männer Einer Kunst zusammengedrängt, wie Thiere mehrerer Arten, die in einen verschlossenen Ort eingeengt, doch ein verwandtes dem andern nahe, in mehrern getrennten Räumen sich vereinen und verbinden. Ein Zeitalter allein hob durch Aeschylus, Sophokles und Euripides die Tragödie, Ein Zeitalter die alte Komödie unter Kratinus, Aristophanes, Eumolpides, und so die neue unter Menander, Diphilus und Philemon. Nach Plato und Aristoteles standen wenig berühmte Philosophen auf; und wer Isokrates und seine Schule kennt, kennt auch die Glanzhöhe Griechischer Beredsamkeit. Dasselbe gilt auch von andern Völkern. Die grossen Lateinischen Schriftsteller sammelten sich um das Zeitalter Augustus; und Leo X. war der Augustus der Italienischen Schriftsteller, Ludwig der Grosse der Französischen, Karl II. der Englischen.

Wenn nun Vellejus meint, die Grösse vorhandener Trefflichen schlage nieder, so wird damit doch nicht die Gleichzeitigkeit grosser Männer erklärt. Mir scheinen vielmehr Jahrhunderte sich nach gewissen allgemein von Künstlern und Kunstfreunden anerkannten Grundsätzen zu bilden, die, wenn sie nun einmal für die wahrsten und richtigsten angesprochen werden, einige ausserordentliche und viele gute Künstler hervorrufen. So wie sich, nach Maasgabe menschlichen Unbestandes, diese Grundsätze ändern, ändert sich auch das Jahrhundert. Dabei muss ich aber noch bemerken, dass so glückliche Jahrhunderte nie ohne eine grosse Anzahl Fürsten und Privatmänner entstehen, welche in Geschmack und Bestellungen wetteifern. So nur legen sich Viele darauf und unter diesen

stehen immer einige tonangebende Genien auf. Für diese Ansicht spricht die Geschichte der Bildnerei in Athen, wo Pracht und Geschmack Hand in Hand gingen, wie die Geschichte der Italischen Malerei in dieser goldenen Zeit. Bei all' dem muss ich die Lösung dieser Frage Andern überlassen.

Lässt sich aber nicht so leicht ein Grund angeben, warum so viel Treffliche Einer Zeit zugetheilt wurden, so kann man doch wenigstens die Trefflichkeit Eines oder des Andern erkennen. So will ich denn von Raffael sprechen. Ihn scheinen vereint seltene Naturgaben und glückliche Verbindungen gehoben zu haben. Um hierüber uns klar zu werden, müssen wir sein Leben [1]) und die Fortschritte seines Geistes beobachten [2]). Er ward 1483 zu Urbino gebo-

1) Ausser Vasari hat auch, ich glaube später, Comolli ein Leben Raffael's geschrieben. Andere Nachrichten haben Piacenza, Bottari und Mehrere, die wir nennen werden, gesammelt; einige aus eigener Anschau, aus seinen Zügen und Angaben gedenke ich beizubringen. *L.*

2) Die Literatur über Raffael nebst den Blättern, welche in neuerer Zeit nach Raffael's Werken von trefflichen Meistern gestochen worden sind, ist beinah unübersehbar geworden. Letztere werden wir an ihren Stellen anführen. Hier nur Einiges von den Schriften über Raffael und seine Werke! *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, 1769. 2 *Th.* 8vo enthalten ein Verzeichnis der Blätter (damals 10 Bände), welche *H. von Heinecke* nach Raffael für die Kupferstichsammlung in Dresden zusammenbrachte. Der gegenwärtige Aufseher dieser königlichen Sammlung, Herr Inspector Frenzel, hat in der neuesten Zeit diese Bände sehr thätig und einsichtsvoll mit Stichen nach Raffael bereichert. — Mancherlei findet sich in den Werken von Landon über Raffael; doch sind die Umrisse nicht zu empfehlen. — *Catalogue des estampes gravées d'après Rafael par Tauriscus Euboeus. Francfort sur le Mein* 1819 ist wegen der neuern Stiche zu empfehlen. — Mit vielem Sinn und Geschmack ist Raffael's Leben im *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst* 1. *Jahrgang* 1810, S. 99. — C. Förster's *Raffael Kunst und Künstlerleben in Gedichten*. Mit Kupfern nach Gemälden von Raffael. Göschen 1827. Angenehm mit lehrreichen Anmerkungen! — *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, par Quatremère de Quincy* 1824. Viel Brauchbares, doch minder gründlich! S. auch S. 330. N. 15. *Angelo Comolli Vita inedita di Raffaello da Urbino illustrata con note in* 4to. Zweite Ausgabe *Roma* 1791 sehr vermehrt und verbessert. (Uebers. Das Leben Raffael's von einem unbekannten Gleichzeitigen, München 1817. *W.*) — *E. G. Tölken, Rede bei der Gedächtnisfeier Raffael's, welche zu Berlin den* 18. *April* 1820 *von den Akademien der Künste und des Gesanges und dem Künstlerverein begangen wurde. Berlin* 1820. Reich

ren [3]). Kann, wie mir allerdings scheint, das Klima auf einen Künstlergeist Einfluss haben, so konnte ihm wol kein besserer Strich Italiens zu Theil werden, als der, welcher der Baukunst einen Bramante, der Malerei nach Raffael einen Baroccio, der Bildhauerkunst einen Brandani gab, andere viele Männer nicht zu erwähnen, die zwar nicht gleich berühmt, aber doch würdig sind. Vater dieses grossen Genius war ein Giovanni di Santi [4]) oder, wie er später gewöhnlich hiess,

an trefflichen Noten. — Richardson *Traité de la peinture et de la sculpture.* Die Franz. Uebers. enthält schätzbare Zusätze. Speth über eines der frühesten Werke Raffael's (eine *Pietà*), aus der Schule des Perugino, nebst einer kurzen pragm. Betrachtung über das Verhältnis der Schule zu ihren Zöglingen. S. *Kunstblatt* 1821. *N.* 5. 6. *Q.*

3) Ueber Raffael's Geburts- und Sterbetag können doch noch immer Zweifel erhoben werden. Vasari sagt, er sei an einem Charfreitag geboren und gestorben. Dies gab zu mancherlei Irrungen den Geschichtschreibern Anlass; denn Viele bedachten nicht, dass Ostern ein wechselndes Fest ist. Nimmt man an, dass Vasari's Aussage richtig sei, so ist Raffael's Geburtstag der 28. März; denn nach *Pilgram Calendarium chronolog. No. IX* und *XVIII.* S. 68 und 94 fiel Ostern 1483 den 30. März und Raffael's Sterbejahr 1520 den 8. April, der Charfreitag also den 6. April. Dieselbe Meinung ist auch in der Note zu Raffael's Lebensbeschreibung, in der Siener Ausgabe des Vasari, wiederholt. Als zu Berlin Raffael's Gedächtnis gefeiert werden sollte, berechnete Bode zur Bestimmung des Tages die Zeit, und seine Berechnung kam mit Pilgram's Angabe des 28. Märzes überein. Tölken aber bezweifelt die Richtigkeit der Vasarischen Behauptung, und beruft sich auf Raffael's Grabschrift, welche ihm der Cardinal Bembo setzte, in welcher gesagt wird, dass Raffael volle 37 Jahre lebte und den 7ten April starb. Demnach müsste er auch den 7ten April 1483 geboren worden seyn. Das Schwanken der Bestimmung des Sterbetags zwischen dem 6 und 7ten April kommt daher, dass man die zwischen beiden Tagen liegende Nacht bald zu dem einen, bald zu dem andern Tage rechnete, weil in Italien nach *Ave Maria* die Stunden der Nacht zu zählen angefangen werden. Aber könnte vielleicht auch Bembo es nicht so genau genommen haben, als er sagte: *Vixit A. XXXVII integer integros?* Ja wäre es nicht sogar möglich, dass auch ihn die Begränzung der Lebenszeit Raffael's durch zwei Charfreitage zu diesem Ausdrucke: 37 volle Jahre, veranlasst hätte? Es kommt also darauf an, ob es richtig ist, dass Raffael's Geburts- und Sterbetag ein Charfreitag war? oder ob Raffael volle 37 Jahr, und nicht acht Tage länger lebte. *Q.*

4) *Jo. Sanctis* schrieb er eigenhändig in der Nunziata von Sinigaglia; und nach damaligem Style schiene er einen Santi, oder Sante zum Vater gehabt zu haben; ein Name, der in vielen Gegenden Italiens noch gewöhnlich ist. Für den Zunamen Sanzio führte Bottari ein Bildnis des Antonio Sanzio im Palast Albani an, in dessen Hand ein Blättchen ist mit der Aufschrift: *Genealogia*

Gio. Sanzio, ein mittelmässiger Maler, von welchem Raffael wenig lernen konnte; wiewol es immer gut ist, auf einem einfachen, noch nicht durch Manier verderbten Wege die erste Anleitung zu bekommen. Mehr nützten ihm schon die Werke des F. Carnevale, welcher in der damaligen Zeit viel Verdienst hatte. Nach Perugia zu Pietro gesendet, bekam er in kurzem seines Meisters Styl in seine Gewalt, wie Vasari bemerkt; nur dass man ihn auch hier schon entschlossen sieht, ihn zu übertreffen. In Città di Castello hörte ich, er habe im siebzehnten Jahre den heil. Niccola da Tolentino bei den Eremitanern gemalt. Der Styl war Peruginisch; aber die Composition nicht die damals gewöhnliche: ein Thron U. L. F. mit Heiligen umher. Er stellte hier den Seligen dar, welchem Madonna und der heil. Augustin zum Theil in eine Wolke gehüllt die Schläfe mit einer Krone umwinden; zwei Engel ihm zur Rechten, zwei zur Linken, schön und in

Raphaelis Sanctii Urbinatis. Dort wird Julius Sanctius als erster Stamm genannt, der *familiae, quae adhuc Urbini illustris extat, ab agris dividendis cognomen imposuit,* und ein Vorfahr des Antonio war. Von diesem stammt mittels eines Sebastiano, und nachher eines Gio. Batista, Gio., *ex quo ortus est Raphael, qui pinxit a.* 1519. Auch steht dort, dass Sebastiano einen Galeazzo zum Bruder hatte, *egregium pictorem* und Vater dreier Maler, Antonio, Vincenzio und Giulio, der *maximus pictor* genannt wird. So finden wir denn auf diesem Stammbaume der Sanzier vier Maler, von welchen ich in Urbino kein Andenken kenne. Auch ein Theolog, und zwar ein Canonicus, und ein tapferer Hauptmann von Fussvolk wird in der Familie genannt. Der Ungenannte bei Camolli bestättigt Raffael's ehrenvolle Abkunft. Aber man weiss aus Tiraboschi, dass in jenem Jahrhundert viel Stammbäume erdichtet, und ohne Prüfung angenommen wurden. Antonio's Bildnis ist sehr schön; doch sagte ein Maler, weit schöner würde es seyn, hätte Raffael es ein Jahr vor seinem Tode gemalt, wie die Schrift auch besagt. Scheint dies nun auch andern Kennern — denn nur diese dürfen entscheiden — so steht wohl zu bedenken, ob, wer des Künstlers Hand nachmachen konnte, nicht auch Anderes nachgemacht; oder wenigstens darf man schliessen, die Ableitung von Sanzio sei in *Sanctis*, dem Namen des Grossvaters Raffael eher zu suchen, als in *sancire*, Ländereien theilen. Im B. XXXI der *Ant. Picene* steht ein Letztwille von Ser Simone di Antonio von 1477, wo ein *Magister Baptista qu. Peri Sanctis de Peris*, der ein trefflicher Maler von Ruf genannt wird, seinen Sohn Thomas zum Erben einsetzt, welchem ein Sohn des Antonio seinen Bruder Namens Francesco substituirt. Auch hier scheint *Batista di Pier Sante de' Pieri* als Zuname der Familie zu verstehen, die also von der Sanzischen verschieden wäre. Ueber Alles dies wird hoffentlich Lazzari Aufschluss geben. *L.*

verschiedenen Bewegungen, mit verschieden gefalteten Zetteln, worauf einige Worte zum Lobe des heil. Eremitano zu lesen; oben der himmlische Vater prachtvoll ebenfalls in einer Glorie von Engeln. Die Personen sind wie in einem Tempel, dessen Pilaster mit kleinen Arbeiten in Mantegna's Art verziert sind, und in den Falten der Gewänder ist noch zum Theil der alte, zum Theil ein verbesserter Geschmack; so auch im Dämon, der unter den Füssen dieses Heiligen liegt, ist nicht die launenhafte Hässlichkeit, welche die Alten darein legten, er sieht wie ein wahrer Mohr aus. Ein anderes Bild malte er um diese Zeit für die Kirche des heil. Dominicus, einen Gekreuzigten zwischen zwei Engeln; der eine sammelt in einem Kelche das heilige Blut, das aus der Rechten quillt, der andere mit zweien, das aus der Linken und aus der Seite; die Mutter und der Jünger stehen voll Schmerz dabei, Magdalene und noch ein Heiliger schauen knieend das grosse Geheimnis an; oben ist der himmlische Vater. Alle Figuren könnten mit Pietro's besten verwechselt werden, die Jungfrau ausgenommen, deren Schönheit, meines Bedünkens, jener nie, oder höchstens vielleicht in den letzten Jahren erreicht hat. Eine andere Nachricht aus jener Zeit finde ich bei *Morcelli de stylo inscript. lat. p.* 476. Er erzählt, er habe bei Annibale Maggiori, einem edlen Fermaner, eine Madonna gesehen, welche mit beiden Händen von dem in einer Wiege schlafenden Götterkinde einen dünnen Schleier wegzog; dabei stand der heil. Joseph, der an diesem seligen Anblick sich weidete, auf dessen Stabe der Vf. selbst eine Inschrift in überaus kleinen Buchstaben entdeckte und las *R. S. V. A. A. XVII P. Raphael Sanctius Urbinas anno aetatis* 17 *pinxit.* Dies musste der erste Versuch jenes Gedankens seyn, den er erwachsen im Tesoro zu Loreto verbesserte, wo der göttliche Knabe nicht schläft, sondern anmuthig die Händchen nach der Jungfrau streckt. Aus dieser Zeit scheinen mir ebenfalls die kleinen runden Gemälde, welche weiter unten bei der Madonna della Seggiola genannt werden.

Vasari sagt, vor diesen zwei Bildern habe er schon in Perugia für die Conventualen Mariä Himmelfahrt nebst drei Ereignissen aus ihrem Leben am Sockel gemalt; was aber wol bezweifelt werden könnte, da es ein vollendeteres Werk ist.

Dies Bild hat all' das Beste, das Vannucci in seine Bilder legte; aber die verschiedenen Gemüthsbewegungen der Apostel, welche hier das Grab leer sehen, sind über seinen Pinsel. Noch mehr übertrifft ihn, nach Vasari, Sanzio im dritten Bilde für Città di Castello, der Verlobung Mariä mit dem heil. Joseph [5]). Die Zusammensetzung gleicht der des Meisters auf einem Bilde zu Perugia ungemein; doch ist darin so weit mehr Neues, dass man das Bild die Erstlinge des neuen Styls nennen kann. Die beiden Verlobten sind von einer Schönheit, die Raffael schon erwachsen nur wenig in andern Gesichtern übertraf. Die Jungfrau besonders ist eine himmlische Schönheit. Sie wird von einem Reigen artiger und hochzeitlich geschmückter Mädchen begleitet; in diesem Zuge wetteifern Zierlichkeit, heiterer Putz, mannichfaltig gelegte Schleier, alte und neue Tracht, welche damals keinem Tadel unterlag. Unter vielen Schönen hebt sich die Hauptfigur nicht mit gesuchtem künstlichen, sondern eigenem Schmuck: Adel, Schönheit, Bescheidenheit, Anmuth, alles reisst hin auf den ersten Blick und zwingt auszurufen: welche schöne Seele, nein welche göttliche wohnt da drinnen! Eben so auserlesen und schön gedacht ist das Geleit der Männer auf des heil. Joseph's Seite. Da sucht man vergebens nach den engen Gewändern, dem Handwerksmässigen und Schönen des Pietro, das zuweilen dem Kalten nahe kommt; alles ist fleissig, jede Bewegung, jedes Gesicht ist von Einem Feuer beseelt. Auch Landschaft ist da, nicht aber die dünnen, mit wenig Pinselstrichen hingeworfenen Bäumchen, wie auf Pietro's Ansichten, sondern Alles wahr und gut ausgeführt. Oben ist ein rundes mit Säulen umgebenes Tempelchen, mit so viel Liebe ausgeführt, sagt Vasari, dass man die Schwierigkeiten, die er aufsuchte, mit Bewunderung betrachtet. In der Ferne sind schöne Gruppen, und höchst natürlich darunter ein Armer, der um Almosen bittet; näher ein Jüngling, der unmuthig den nicht blühenden Zweig zerbricht; eine Gestalt, die schon den Meister in der damals neuen Kunst der Verkürzung beweiset!

5) Jetzt in Mailand. Gestochen von Longhi. Vgl. Kunstblatt 1820. N. 68. *Q.* — Von einer Skizze dieses Bildes s. Dorow im Kunstbl. 1824. N. 9. *W.*

Ich habe seine ersten Werke ausführlicher beschrieben, damit der Leser diesen seltenen Geist kennen lerne. Was er, der Erwachsene, schuf, verdankt er zum Theil andern Künstlern, die er nachher sah; der Schwung dieser ersten Zeit ist eigene Schwingenkraft. Sein liebevolles, sanftes aber auch gleich edles und hehres Gemüth führte ihn zum Idealschönen, zur Anmuth, zum Ausdruck, dem philosophischsten (oder geistigen) und schwersten Theile der Malerei. Hierin vermag kein Studium, keine Kunst Wundernswerthes zu leisten. Ein angeborener Geschmack und Sinn für das Schöne, eine Geisteskraft, von einzelnen Schönheiten hinwegsehen zu können, um eine vollkommene zu schaffen, ein lebendiges Gefühl, ja eine Begeisterung, augenblickliche Aeusserungen einer Leidenschaft aufzufassen und anzuschauen, eine den Anschauungen der Einbildungskraft sich anschmiegende Leichtigkeit des Pinsels — das waren die Mittel, welche nur die Natur ihm verleihen konnte; und diese waren ihm, wie wir sahen, von den ersten Jahren an verliehen. Wer Raffael's Kunst seiner langen Forschung, nicht seinem glücklich und göttlich begabten Geiste zuschreibt, der weiss nicht, welche Himmelsgaben auf ihn niederthauten [6].

Diese bewunderte der Lehrer, diese die Mitschüler; und damals beehrgeizte es Pinturicchio, der schon vor Raffael's Geburt zu Rom mit so vielem Lobe gemalt hat, in der grossen Arbeit zu Siena gleichsam sein Schüler zu werden. Er war nicht hohen Geistes genug, im erhabenen Style zu componiren, wie der Ort forderte; auch hatte Pietro nicht einen so fruchtbaren und hohen Geist, welchen ein so ganz neuer Gegenstand erforderte. Es sollten die Thaten des Aeneas Sylvius Piccolomini dargestellt werden, des nachmaligen Papstes Pius II.; die ihm von der Costnitzer Versammlung aufgetragenen Gesandtschaften an mehrere Fürsten; die vom Gegenpapst Felix an Friedrich III., der ihm den Dichterlorbeer ertheilte; und so die andern Botschaften für Friedrich selbst an

6) Condivi in Buonarroti's Leben N. 67 sagt, Michelangelo sei nicht neidisch gewesen und habe von Allen, auch von Raffael gut gesprochen, zwischen welchem und ihm ein Wettkampf in der Malerei war; nur dass er sagte, Raffael habe das nicht von Natur, sondern durch langes Studium. *L.*

Eugenius IV., dann an Calixtus IV., der ihn zum Cardinal machte. Dann sollte seine Erhebung zum Papste vorgestellt werden und die merkwürdigsten Vorfälle dabei; die Heiligsprechung der Katharina; der Gang in die Kirchenversammlung zu Mantua, wo ihn der Herzog mit königlicher Pracht empfing; sein Tod und seines Leichnams Fortschaffung von Ancona nach Rom. Hatte man je Einem Künstler eine solche Aufgabe gestellt? Die Malerei getraute sich noch nicht viel. Grosse Figuren wurden meist einzeln hingestellt, wie Pietro in Perugia that, ohne sie in geschichtlichen Zusammenhang zu setzen. Dabei beobachtete man die Verhältnisse weniger, als die Wahrheit der Thatsache; auch ging man nicht über evangelische Geschichten hinaus, wo die häufige Wiederholung schon den Weg zum Nachmalen geebnet hatte. Begebenheiten in einem so ganz neuen Sinne hatte Raffael nicht gesehen; ihm, der in der Hauptstadt nicht verkehrt hatte, musste es schwer seyn, elf dieser Art zu erfinden, die Ueppigkeit so vieler Höfe, und so zu sagen Europa's Grösse darzustellen, und die Compositionen doch nach Kunstgebrauch zu vermannichfaltigen. Dennoch entwarf er, von seinem Freunde nach Siena geführt, die Skizzen und Cartons zu allen, sagt Vasari im Leben des Pinturicchio; allen, heisst es auch noch in Siena. In Raffael's Leben erzählt er, er habe einige Zeichnungen und Cartons zu dieser Arbeit gemacht, und die Ursache, dass er sie nicht fortgesetzt habe, sei gewesen, weil er nach Florenz geeilt, um Vinci's und Buonarroti's Cartons zu sehen. Die erste Angabe ist mir wahrscheinlicher, als die zweite. Im April 1503 ward in der Bibliothek gearbeitet, wie man aus dem Letztwillen des Card. Francesco Piccolomini weiss 7). Als aller Mühe ungeachtet die Bibliothek noch nicht fertig war, wurde Piccolomini am 21sten September zum Papste erwählt, und als seine Krönung am 8ten October erfolgte, malte sie Pinturicchio ausserhalb der Bibliothek, von der Seite gegenüber im Dom. (Vas.) Bottari bemerkt, dass man an jener Giebelseite nicht bloss die Zeichnung, sondern an mehrern Köpfen auch die Farbe Raffael's sehe. Er

7) S. die Vorrede zu Vasari's Leben Raffael's in der Siener Ausg. S. 228, wo der Letztwille angeführt wird. *L.*

scheint also doch bis zum letzten fortgefahren zu haben, welches im folgenden Jahre 1504 beendigt seyn konnte, wo er nach Florenz ging. Indess steht zu bemerken, dass dies so gut, als wär' es frisch gemalt, erhaltene Werk einem zwanzigjährigen Jüngling viel Ehre macht; denn im Uebergange vom Alten zum Neuen findet sich kein so grosses und vielfaches, von Einem Maler ersonnenes Werk. Und war Raffael auch nicht allein, so kann man doch das Beste darin nur ihm zuschreiben; denn Pinturicchio selbst wuchs in dieser Zeit, und die spätern Arbeiten in Spello und Siena selbst neigen sich mehr, als all' seine vorigen, zum Neuen. Dies genügt zu dem Schlusse, dass Sanzio bereits in diesem Alter weiter, als sein Meister, vorgeschritten war, in vollerer Zeichnung, reichern und freiern Zusammenstellungen, im Geschmack zu verzieren, der Kleinliches in Grossartiges verwandelt, in der Geschicklichkeit, nicht dies oder jenes, sondern jeden Gegenstand der Malerei zu behandeln.

Der Besuch in Florenz warf ihn nicht aus seiner Bahn, wie es z. B. nachher dem Franco erging, der aus Venedig kam und eine ganz verschiedene Zeichnung und Bahn begann. Raffael war in sich fest gegründet und suchte bloss Muster, seine Ideen zu vervielfältigen und ihre Ausführung zu erleichtern. Er studirte Masaccio als angenehmen und ausdrucksvollen Maler, und brauchte sogar zwei seiner Figuren, Adam und Eva [8]), in den Vaticanischen Gemälden. Er lernte F. Bartolommeo della Porta kennen, der um diese Zeit wieder zur Kunst zurückgekehrt war, lehrte ihm Perspective und lernte von ihm bessere Färbung. Dass er sich mit Vinci bekannt gemacht, sagt keine Geschichte; und jenes Bildnis der Florentiner Gallerie, welches dem Raffael Lionardo gemalt haben soll, ist eines Unbekannten Bildnis. Ich glaube gern, dass ihr gleich leutseliger, edler, auf das höchste Schöne gerichteter Sinn wol Bekanntschaft, wenn nicht Freund-

8) Es ist sehr zweifelhaft, ob dieses Bild, Adam und Eva, von Masaccio, oder von Fra Filippo ist. Die ersten Menschen, von Raffael gemalt, sind doch von Adam und Eva in Carmine sehr verschieden. Adam und Eva von Raffael im Vatican ist von Friedr. Müller gestochen, auch von Joseph Pier Richomme. Q.

schaft, unter ihnen stiften konnte. Wenigstens war damals wol keiner geeigneter, als Vinci, ihm einen Begriff von vollendetem Wissen zu geben, was Pietro nicht vermocht hatte, und ihn in die scharfsinnigsten Ansichten der Kunst einzuweihen. Gemälde von Michelangelo waren seltener und sagten Raffael's Genius minder zu; sein grosser Carton war 1504 noch nicht vollendet, und vor der Vollendung wollte er ihn nicht sehen lassen. Er vollendete ihn einige Jahre nachher, als er aus Furcht vor Julius II. aus Rom floh und nach Florenz zurückkehrte. Also konnte ihn Raffael damals nicht studiren; auch hielt er sich damals nicht lange in Florenz auf, weil ihm, wie Vasari sagt, die Aeltern gestorben waren, und er in seine Vaterstadt zurückmusste [9]. Im Jahre 1505 finden wir ihn in Perugia, und in dies Jahr gehört die Capelle des heil. Severus, und der Gekreuzigte, welchen die Camaldolenser Väter aus der Mauer gesägt aufbewahren. Aus diesen Gemälden, sämmtlich auf Kalk, lässt sich ungefähr ermessen, was er hinsichtlich des Geschmacks in Florenz gelernt. Ich glaube behaupten zu können, nicht das Anatomische zog ihn an; denn am Körper des Erlösers, wo es am passendsten gewesen wäre, fand es sich nicht. Im Schönen konnte er auch nicht gewinnen; davon hatte er schon früher so schöne Proben gegeben; eben so wenig im Ausdruck, weil er in Florenz nicht beseeltere, lebendigere und reizendere Köpfe fand, als er selbst malte. Bloss weichere Färbung, Gruppirung und Verkürzung scheint er dort besser gelernt zu haben, durch Vinci, oder Buonarroti, oder beide, oder auch ältere Maler. Er kehrte später dahin zurück, und verliess es in kurzem wieder, um zu S. Francesco in Perugia die Bestattung Christi [10]) zu malen, wozu er den Carton in Florenz gemacht

9) Vasari erzählt, dies habe sich begeben entweder als Buonarroti an den Statuen des S. Pietro in Vincoli arbeitete, oder die Decke der Sistina malte, also einige Jahre nachher, als Raffael in Rom war. Diese zweite gangbarere Meinung hatte ich früher auch. Jetzt aber glaube ich laut eines Breve von Julius (*Lett. pitt. T. III. p.* 320), worin Michelangelo nach Rom zurückberufen und ihm versprochen wird: *illaesus, inviolatusque eris*, der Carton sei 1506 beendet worden, von welchem Jahre das Breve ist. So konnte ihn also Raffael bei seinem zweiten, oder dritten Besuche in Florenz sehen. *L.*

10) Gestochen von Volpato; jetzt von Amsler. *Q.*

hatte. Dies Gemälde kam damals in die Franciscuskirche, ward aber nachher unter Paul V. nach Rom geschafft und findet sich jetzt im Palast Borghese. Endlich kehrte er abermals nach Florenz zurück und blieb daselbst, bis er nach Rom ging, also bis 1508. In diese vier Jahre besonders fallen die Werke des sogenannten zweiten Styls, wiewol darüber zu entscheiden misslich ist. Vasari rechnete dahin die heilige Familie der Gallerie Rinuccini; gleichwol hat man 1516 darauf gelesen[11]). Wol ist im zweiten Style die Madonna mit dem Jesuskinde und dem heil. Johannes in einer schönen, mit Trümmern in der Ferne verzierten Landschaft, in der Tribune des Grossherzogs[12]), und einige andere, die auch im Auslande angeführt werden. Die Bilder aus dieser Zeit sind in dem gewöhnlichern Styl einer Madonna unter mehrern Heiligen, wie die des Pitti, ehmals in Pescia; und die zu Perugia in S. Fiorenzo, welche nach England gekommen ist. Jedoch sind Gebärden, Köpfe und kleine Züge der Composition darin, welche sie von dem Gewöhnlichen unterscheiden. Etwas Neueres und Selteneres ist der schon erwähnte todte Christus. Vasari nennt es ein göttliches Bild; der Figuren sind wenig, aber jede ist, was sie seyn soll; die Gebärden sind höchst mitleidig, die Köpfe sehr schön und die ersten nach dem Wiederaufleben der Kunst, welchen die tiefe Trauer und das schmerzliche Weinen die Schönheit nicht verkümmerte. Nach diesem Werke wollte Raffael zu Florenz ein Zimmer malen, wenn ich nicht irre, im öffentlichen Palast oder Stadthause. Es ist ein Brief vorhanden, worin er verlangt, der Herzog von Urbino solle darüber an den Bannerherrn Soderini schreiben, vom April 1508 [13]). Sein Verwandter aber, Bramante, bereitete ihm ein besseres Loos, indem er ihn Julius II. zu den Gemälden im Vatican vorschlug.

11) Dies Bild hält *Rumohr* im *Kunstbl.* 1820. *N.* 39 für eine Copie aus der Flor. Schule der Nachfolger des Michelangelo, für das Original aber das der Münchner Gallerie. *W.*

12) Gewöhnlich „Madonna mit dem Stieglitz" genannt, weil der kleine Johannes diesen Vogel dem Christuskinde darreicht. Stich von R. Morghen. *Q.*

13) *Vasari T. V. p.* 238, *Sien. Ausg.*, wo der Brief an seinen Oheim mit den Sprachfehlern des gemeinen Volks in Urbino und der Umgegend angeführt wird. *L.*

Dahin begab er sich also, und war schon im Monat September dieses Jahres dort ganz fest [14]).

So ist er denn in Rom und im Vatican, zu einer Zeit und unter Umständen, die ihn zum ersten Maler der Welt machen. Seine Lebensbeschreiber erwähnen nichts von seiner gelehrten Bildung, und, nach dem oben angeführten Briefe, jetzt im Museo Borgia, zu urtheilen, könnte er fast unwissend scheinen. Aber er schrieb damals an seinen Oheim in vaterländischer Mundart, wie man in Venedig noch heut zu Tage, sogar in öffentlichen Verhandlungen, schreibt, obwol man, wenn es gilt, auch besser zu schreiben weiss und schreibt. Uebrigens stammte Raffael aus einer bürgerlichen Familie, wo es ihm an hinlänglichen Unterricht in den ersten Jahren nicht wohl fehlen konnte. In den *Malerbriefen* sind andere von ihm, wo er ganz anders spricht; und sein Wissen in wichtigern Dingen anlangend brauche ich nur anzuführen, was Lelio Calcagnini, ein ausgezeichneter Gelehrter aus dem Zeitalter Leo's, zu Jakob Ziegler sagte: „Ich will nichts von Vitruvius sagen, dessen Vorschriften er nicht nur vorträgt, sondern auch mit so triftigen Gründen und so sanft verteidigt, oder auch widerlegt, dass kein Zeichen von Verachtung in seiner Widerlegung durchblickt [15]). Er hat des Papstes Leo und aller Römer Bewunderung so erregt, dass sie ihn als einen vom Himmel Gesendeten ansehen, welcher der ewigen Stadt ihren alten Glanz wiedergeben soll [16]).“ Diese Erfahrung in der Baukunst setzt hinlängliche Kenntnis des Lateinischen und der

14) *Malvasia Felsina pittrice. To. I. p.* 45. Einige Beweise jedoch, dass Raffael erst 1510 nach Rom gegangen, erregen Bedenken gegen diesen Brief. Ich höre, Francesconi soll sich jetzt mit der Zeitrechnung des Lebens und der Werke Raffael's beschäftigen. Von seiner feinen Kritik lässt sich die Lösung dieses Knotens erwarten. *L.*

15) Auf seine Veranlassung übersetzte M' Fabio Calva aus Ravenna in den Jahren 1508 (oder 1510) bis 1520 die zehn Bücher des Vitruvius über die Baukunst. Das Werk findet sich handschriftlich in der kön. Bibliothek zu München in kl. Fol. 273 Bl. mit der Unterschrift: *Fine del libro di uictruuio architecto tradocto di latino in lingua et sermone proprio et volgare da M.' Fabio Caluo rauenate in casa di Raphaello di giouan di Sacte (Sancte) da Vrbino et sua instantia.* S. *Kunstbl.* 1822. *N.* 78. *W.*

16) S. die Zusätze zu Vasari, *Sien. Ausg. p.* 223. *L.*

Geometrie voraus; und übrigens weiss man, dass er auch Anatomie, Geschichte und Dichtkunst trieb [17]). Sein grösstes Studium aber in Rom waren die Griechischen Muster [18]), welche sein Wissen vollendeten. Er betrachtete die alten Bauten, und wurde sechs Jahre lang so von Bramante über die Theorie derselben belehrt, dass er nach dessen Tode statt seiner die Aufsicht über den Bau der Peterskirche führen konnte [19]). Er betrachtete die alten Bildwerke und machte sich aus ihnen nicht nur die Umrisse, die Gewandung und Bewegung, sondern den Geist und die leitenden Grundsätze der Kunst zu eigen. Nicht zufrieden mit dem, was zu Rom war, hielt er auch Zeichner für Alterthümer in Pozzuolo, durch ganz Italien, bis nach Griechenland hinein. Und nicht minder nützte er die Lebenden, mit welchen er sich über seine Compositionen be-

17) Ein Sonett von ihm führt Piacenza in den Anmerkungen zu Baldinucci an *T. II. p.* 371. *L.* — Auch auf der Rückseite einer Handzeichnung befindlich. Zwei Uebersetzungen desselben in Tölken's angef. Rede. Der Anfang eines andern Sonetts findet sich auch auf einer Raff. Handzeichnung. *Q.*

18) Was Griechische oder Römische Kunstwerke sind, unterschied man damals wol nicht so genau, als jetzt. Sollte Raffael's, dem schönsten Antiken ähnlicher Styl nicht mehr auf seinem innigen Naturgefühle, als auf einem blossen Studiren und Aneignen des Alten beruhn? Wäre letzteres nur der Fall, so würden Raffael's Werke leblos seyn und nicht die eigenthümliche Schönheit in sich tragen. Dass sie aber oft in der Sinnesweise der Antike gleichen, kommt wol daher, dass sie eben auch wie die Griechischen Meister der ewigen Naturschönheit gleichen, also unter einander eine Aehnlichkeit, und doch auch eine specifische Eigenthümlichkeit statt finden muss und wirklich statt findet. Es ist also die Einheit in der Mannigfaltigkeit der Schönheit antiker und Raffaelischer Werke, worauf diese Aehnlichkeit beruht und eine Uebereinstimmung ohne Nachahmung, die wir hierin erkennen. *Q.*

19) Auf Leo X. Wunsch machte er eine Zeichnung und Beschreibung des alten Roms, da er auch die Kunst erfunden hatte, Gebäude mit der Magnetnadel auszumessen. Dies hat uns Francesconi enthüllt, indem er einen ehmals Castiglione beigelegten Brief Raffaelen wieder zugesprochen hat. Es ist gleichsam eine Zueignung des Werks an Leo X.; aber das Werk selbst und die Zeichnung sind verloren gegangen, und mehrere von Raffael ausgemessene Bauten sind unter den folgenden Päpsten abgetragen worden. Ein schönes Lob dieses Werks von einem Zeitgenossen führt Morelli in den Anmerkungen zur *Notizia p.* 210 an. Es ist von einem Marcantonio Michiel, welcher sagt, R. habe die Verhältnisse, Formen und Verzierungen der alten Gebäude Rom's so klar dargestellt, dass man das alte Rom nicht gesehen zu haben brauchte. *L.*

rieth. Die Achtung, die er in der ganzen Welt[20]) genoss, und sein liebenswürdiges persönliches Benehmen, welches uns von Allen als unvergleichlich geschildert wird, erwarben ihm das Wohlwollen der ersten Gelehrten seiner Zeit; Bembo, Castiglione, Giovio, Navagero, Ariosto, Aretini, Fulvio, Calcagnini rühmten sich seiner Freundschaft und versahen ihn, wie sich denken lässt, mit Ideen und Nachweisungen für seine Werke [21]).

Nicht wenig halfen ihm auch seine Nebenbuhler, Michelangelo und seine Anhänger. Wie der Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasius Beiden nützlich war, so frommte auch Buonarroti's und Sanzio's Wetteifer dem Michelangelo, wie sich in der Sistina zeigt, und Raffael, wie seine Gemälde in den Vaticanischen Zimmern und mehrere andere beweisen. Michelangelo, nicht ganz zufrieden mit der zweiten Ehre, trat in's Feld wie mit einem Knappen; er machte Zeichnungen als grosser Meister und liess sie von F. Sebastiano, Giorgione's Schüler, malen. So, hoffte er, sollten Raffael's Gemälde immer an Zeichnung und Farbe zurückstehen. Raffael war allein, und strebte Werke mit Vollkommenheiten zu liefern, die Michelangelo und dem Mönche fehlten: fremdartige Erfindungen, Idealschönheit, Nachahmung Griechischer Zeichnung in jedem Charakter, Anmuth, Lieblichkeit, Angenehme, Allseitigkeit in jeglicher Aufgabe der Malerei. Dies Streben, in so schwierigem Kampfe zu siegen, stachelte ihn Tag und Nacht und gestattete ihm nicht, auf seiner Laufbahn stille zu stehen, sondern spornte ihn vielmehr, in jedem neuen Werke die Nebenbuhler und sich selbst zu übertreffen. Hier unterstützten ihn nun die aufgegebenen Gegenstände, die grossentheils neu waren, oder wenigstens neu behandelt seyn wollten. Es waren keine Bacchanalien, oder Gegenstände des Privat- und gemeinen Lebens; es waren die Geheimnisse der höchsten Wissenschaften, die ehrwürdigsten

20) Im Breve Leo X. von 1514. Es steht bei *Piacenza T. II. p.* 321. *L.*

21) Vgl. Roscoe Leben und Regierung Papstes Leo X., übers. v. Glaser mit (schätzbaren) Anmerkungen von H. Ph. Conr. Henke. *Q.*

Gegenstände der Religion, Kriegsthaten, welche in der Welt Frieden und Treue begründeten, vergangene Ereignisse, welche den Ruhm zweier Päpste beleuchteten, erstens Julius, dann Leo des X., des grössten Beschützers und feinsten Kenners der Künste. Vortheilhafteres kann sich einem hehren Geiste nichts bieten, sich zum Erhabenen aufzuschwingen. Augustus zu besingen war eine Aufgabe für die Dichter seiner Zeit, welche darum Wunder der Dichtkunst hervorbrachte. Propertius, der nur das Haar, die Augen und den Zorn seiner unglücklich geliebten Cynthia zu besingen gewohnt war, fühlte einen ganz andern Dichtergeist in sich, als er Augustus und seinen Sieg besang, und bat selbst Jupiter mit neuer Kühnheit, so lang Cäsar besungen würde, zu feiern (4, 6.). Und gewiss erregen so grosse Aufgaben in einem ideenreichen Geiste einen Aufruhr schon vorhandener sowol, als neuer Ideen, rufen wunderbare, ungewohnte Gegenstände in ihm herauf, bannen sie fest vor ihn hin, und vermögen ihn, sie so kräftig und sichtlich wiederzugeben, wie er sie anschaut. So entsteht in genialen Dichtern und Künstlern das Erhabene.

Bei seiner Ankunft, sagt Vasari, erhielt Raffael ein Zimmer zu malen; es war das damals sogenannte Gerichtszimmer *(della segnatura)*, von den Malern auch das der Wissenschaften genannt. An der Decke sind die Theologie, die Philosophie, die Poesie und die Rechtsgelehrsamkeit dargestellt. Jede hat auf der ihr nächsten Antlitzseite eine grosse auf sie bezügliche Begebenheit. An den Socken sind auch auf dieselben Wissenschaften bezügliche Vorfälle; und diese kleinern Werke, und die hier und da vertheilten Karyatiden und Telamonen sind Monochrome; ein Gedanke, der ganz Raffael gehört, wie man sagt, von Polidoro da Caravaggio ausgeführt. Er begann mit der Theologie, und ahmte Petrarca nach, der wie in einem Gesicht Menschen Eines Standes, obwol aus verschiedenen Zeitaltern sah. Er versetzte dahin die Evangelisten, in deren Büchern der Grund der Theologie ist; die heiligen Lehrer, welche ihr die Ueberlieferung darreichen; die Theologen, den heil. Thomas, Bonaventura, Scotus und Andere, die ihre Streitfragen abhandeln; höher die Dreieinigkeit unter den Seligen, und darunter auf einem Altar die Eucharistie, um gleichsam das Geheimnis dieser Wissenschaft-

zunft auszudrücken. Es sind Spuren des Alten darin; zu den Heiligenscheinen und andern Verzierungen wird Gold gebraucht; die Glorie oben ist nach Art der schon erwähnten des heil. Severus; die Zusammenstellung ist symmetrischer und minder frei, als sonst; und das Ganze, verglichen mit den übrigen Bildern, scheint kleinlich. Betrachtet man aber jeden Theil für sich, so findet man alles so fleissig und wunderbar ausgeführt, dass man dies Bild sogar allen übrigen vorziehen gewollt hat. Man hat jedoch auch bemerkt, dass Raffael es von der rechten Seite begann, und als er an die linke kam, schon ein grösserer Maler war. Dies Werk muss um 1508 gemalt seyn[22]) und überraschte den Papst so sehr, dass er Alles, was Bramantino, Pier della Francesca, Signorelli, der Abt von Arezzo, Sodoma (von welchem jedoch die Verzierungen blieben) gemalt hatten, abhauen liess, damit Alles in diesem Zimmer nur von Sanzio's Hand wäre [23]).

Bei den übrigen Arbeiten, also von 1509 an, ist nicht mehr von altem Style die Rede; Raffael hat schon einen grössern gefunden und vervollkommnet sich darin von nun an immer mehr. Hier war nun gegenüber die Philosophie darzustellen. Er denkt sich eine Lehranstalt, wie einen Tempel, und vertheilt darin, oben, auf den Stufensitzen, und auf tieferem Boden die Gelehrten der Vorzeit. Hier kam ihm mehr, als sonst, sein Petrarca zu Statten und der dritte Gesang der Fama. Plato, „der in jener Schaar dem Ziele näher schritt," ist da im Begriff mit dem Aristoteles „voll Verstand" zu streiten; und sie nehmen in dieser Composition die wür-

22) Hier kommt Lanzi aus Gelehrsamkeit in Widerspruch mit sich selbst. In der Note, wo er Malvasia anführt und die Aechtheit des Briefs, welchen Raffael an seinen Oheim schrieb, bezweifelt, meint Lanzi, dass Raffael erst 1510 nach Rom gegangen sei. Wie könnte er also 1508 schon im Vatican gearbeitet haben? Jener Brief ist aber gewiss ächt und Raffael war bereits vor 1510 in Rom. *Q.*

23) Dies Gemälde wird *la Disputa* genannt. Raffael stellte in diesem Saale in zwei Bildern symbolisch die Offenbarung der Wissenschaft gegenüber. Die *Disputa* ist das symbolische Gemälde der Offenbarung, und das Gegenstück, das speculative Erkennen, die Wissenschaft, wird die Schule von Athen genannt. Beide Bilder sind von Volpato gestochen. *Q.*

digste Stelle ein. Sokrates ist da, der Alcibiades unterweiset; Pythagoras, dem ein Jüngling ein Täfelchen mit den harmonischen Consonanzen vorhält; Zoroaster, König der Baktrier, mit dem Elementarglobus in der Hand. An der Seite sieht man halbnackt mit einer Schale in der Hand hingestreckt Diogenes „weit offner, als die Scham es wol gestattet;“ Archimedes „mit gesenktem Haupte,“ welcher Kreise auf einer Tafel zieht und den Jünglingen Messkunst lehrt; dann noch mehrere Andere, welche nachsinnen oder fragen, die man bei genauerer Beobachtung wol besser als Vasari errathen könnte [24]. Dies Bild hat man die Schule von Athen genannt, wie mir scheint, eben so passend, als das erste die Messe, oder das Sacrament. Das dritte, die Rechtsgelehrsamkeit, ist in zwei getheilt. Auf der linken Fensterseite steht Justinianus mit dem Gesetzbuch des bürgerlichen Lebens; Tribonianus empfängt es aus seinen Händen mit einer Unterwerfung und einem Gehorsam, die leicht keinem andern Pinsel so gelingen möchten. Auf der rechten Seite ist Gregor IX., welcher die Sammlung der Decretalien einem Anwalt des geistlichen Gerichts übergiebt, und die Züge Julius II. hat, der hier wie im Bilde geehrt wird. Das letzte Bild der Poesie ist ein Parnass, wo mit Apollo und den gelehrten Schwestern die Griechischen, Lateinischen und Italienischen Dichter so viel möglich abgebildet sind. Homer zwischen Virgil und Dante ist wol der staunenswürdigste Kopf; es ist ein von höherem Geiste Ergriffener, der zu sprechen und wahrzusagen scheint [25]. Die Monochromen dienen theils dem Auge als Verzierung des Orts, theils der Einheit wegen des Gegenbildlichen. Unter der Theologie z. B. ist der heil. Augustinus am Meerufer, welcher von einem Engel hört, das dem Menschengeiste unbe-

24) Bei Volpato's Stichen sind Erklärungsblätter, auf welchen sich die Namen der Personen finden, welche in diesen beiden grossen Bildern dargestellt sind. Die Bekanntschaft mit älterer und neuerer Philosophie, welche diese Compositionen voraussetzen, lässt einen tiefwissenschaftlichen Rathgeber vermuthen. S. hauptsächlich *Giampietro Bellori. Descrizione delle imagini dipinte da Rafaello nelle camere del Vaticano. Roma* 1695 *in Foglio.* Q.

25) Treu und genügend gestochen von Volpato; mit unwichtigen Abänderungen, wahrscheinlich nach einer Raffaelischen Zeichnung, trefflich von M. Antonio. Seltenstes Blatt! Q.

greifliche Geheimnis der Dreieinigkeit dürfe man keiner Forschung unterwerfen; unter der Philosophie ist Archimedes, der mitten in seinen Anschauungen von einem Soldaten getödtet wird [26]. Dies erste Zimmer ward 1511 beendigt, wie unter dem Parnass angegeben ist.

Bis zur Vollendung des ersten Zimmers spricht Vasari nie von einer Ausbildung, oder Verbesserung des Styls, sondern erzählt vielmehr: „Wiewol Raffael zu Rom so viel Alterthümer gesehen und immerfort studirt hatte, so hatte er dennoch seinen Figuren noch nicht die nachherige Grossheit und Majestät verliehen. Daher begab sich's damals, dass Michelangelo dem Papste in der Capelle die Furcht einjagte, wovon in seinem Leben die Rede seyn wird, wesshalb er nach Florenz flüchten musste. Da nun Bramante den Schlüssel zur Capelle hatte, zeigte er sie dem Raffael, als Freunde, damit er Michelangelo's Behandlung kennen lernte;" dann führt er den Jesaias des heil. Augustin [27], die Sibyllen in der Kirche della Pace [28], die nach jener Zeit gemalt waren, und den Heliodor [29] an. Im Leben Michelangelo's deutet er wieder das Misbenehmen an, wesshalb er aus Rom musste; dann fährt er fort, als er zurückgekehrt, habe er das Werk bis zur Hälfte gemalt, und der Papst habe verlangt, dass dieses Stück sofort aufgedeckt würde; „da habe Raffael, der im Nachahmen so trefflich war, als er es gesehen, plötzlich seinen Styl geändert, und auf einmal die Propheten und Sibyllen gemalt." Somit wären wir denn auf eine in und ausser Italien mit grosser Hitze ausgefochtene Streitfrage gekommen. Bellori klagte Vasari in einer heftigen Schrift an, die den Titel führt: *Se Raffaello ingrandì e migliorò la maniera per aver vedute l'opere di Michelangiolo?* Crespi antwortete ihm in drei Briefen (*Lettere pittor. T. II. p.* 323 ff.) und viele Andere haben dafür und dawider neue Bemerkungen beigebracht.

26) Diese Grau-in-Grau-Gemälde hat Ph. Sant. Bartoli gestochen in *Leonis X. admirand. virtutis imagines. To. XV.* Q.

27) Stich von Jos. Cereda Mediolanensis. Q.

28) Gestochen von Volpato; versprochen von Amsler. Q.

29) Stich von Volpato. Q.

Wir wollen den Leser nicht mit langen Streitfragen behelligen. Für Michelangelo's Ruhm war es ein grosser Vortheil, dass er zwei Schüler hatte, die, als er noch lebte und Raffael schon todt war, sein Leben schrieben; was Raffaelen nicht widerfuhr. Hätte er noch gelebt, als Vasari und Condivi ihre Werke herausgaben, so würde er wol nicht geschwiegen haben. Er hätte dann leicht dargethan, dass, als Buonarroti nach Florenz floh, also 1506, er nicht in Rom war, und erst zwei Jahre nachher dahin berufen wurde, mithin die Gemälde in der Sistina nicht heimlich sehen konnte. Er hätte gezeigt, dass er von 1508 an, als Michelangelo vielleicht noch nicht Hand an sein Werk gelegt, bis 1511, wo er die erste Hälfte aufgedeckt zu haben scheint[30]), immer auf grossartigern Styl hinarbeitete, und wie Buonarroti diesen durch Studium des Belvedereschen Torso, so er durch Studium desselben und anderer Marmorwerke[31]) anstrebte, deren Zeichnung in seinem Style wiederzuerkennen ist. Er hätte Vasari fragen können, worein er denn die Grösse und Majestät des Styls setze, und ihn aus dem Beispiele der Griechen, wie durch vernünftige Gründe belehren, dass das Grosse nicht in den musculösen Gliedern, oder in wilden Gebärden bestehe, sondern, wie auch Mengs bemerkt, in Hervorhebung der grossen Theile, Beseitigung der mittelmässigen und kleinen[32]) und in Anregung erhabener Ideen. Daher hätte er ihm theilweise das Grosse der sogenannten Schule von Athen in dem majestätischen Gebäude, in den Umrissen der Figuren, im Wurfe der Gewänder, in der ernsten Würde der Gesichter und Gebärden, und die Quellen dieses Erhabenen in den Ueberbleibseln der Alten nachweisen können. Schien er im Jesaias grösser, so hätte er Vasari durch die Geschichte widerlegen können, die dies Werk vor 1511, und also als gleichzeitig mit

30) S. Crespi's ersten Br. *Lett. pitt. T. II. p.* 338. *L.*

31) Mengs bemerkt, Raffael habe die Basreliefs am Triumphbogen des Titus und Constantinus studirt, die am Bogen des Trajanus waren, und danach besonders die Gelenke und Knochen bezeichnet, wie die Umrisse des Fleisches einfacher und leichter gehalten. S. *Riflessioni sopra i tre gran pittori ecc. c.* 1. *L.*

32) *Rifless. sulla bellezza e sul gusto della pittura. P. III. c.* 1. S. auch Azara's Bemerkungen dazu. *L.*

der Schule von Athen setzt, und dabei bemerken, dass er hier, weil es der Charakter forderte und nach dem Beispiel der Griechen einen höhern Styl annahm. Denn die Griechen unterscheiden gar sehr Menschen von Heroen, Heroen von Göttern; und Raffael musste wol, nachdem er Philosophen gemalt, die über Menschliches grübelten, bei einem Propheten, der über göttliche Offenbarungen nachsinnt, grossartiger werden [33]). Dies Alles hätte Raffael erwiedern können, den ihm und Bramante gemachten Vorwurf zu beseitigen. Uebrigens würde er, glaube ich, nie geläugnet haben, dass Michelangelo's Muster ihn zu einer gewissen grössern Kühnheit der Zeichnung begeistert, und dass er sie in der Stärke des Charakters nachgeahmt. Wie aber nachgeahmt? So dass er, antwortet Crespi selbst, diesen Styl schöner und majestätischer gehalten (S. 344). Es gereicht dem Raffael gar sehr zur Verteidigung, dass man sagen kann: wer sehen will, was Michelangelo's Sibyllen fehlt, der betrachte die Raffaelschen; wer sehen will, was Michelangelo's Propheten fehlt, sehe Raffael's Jesaias [34])!

Nachdem die Neugier der Menge gestillt war und Raffael im Vorbeigehen den neuen Styl betrachtet hatte, verschloss Buonarroti die Thüren und arbeitete an der zweiten Hälfte des grossen Werkes, welche gegen Ende des Jahres 1512 fertig wurde, so dass der Papst zu Weihnachten in der Sistina Messe

33) Man hat über die Zeit gestritten, in welcher er den Propheten und die Sibyllen gemalt, und dem Vasari wegen der Grossheit des Styls Unrecht gegeben. Dass nur aber damit die Vermuthung nicht grundlos sei! Ein wahrer Künstler hebt und stimmt seinen Styl herab nach Maasgabe der Gegenstände, wie ein Schriftsteller. Die Sibyllen gehören zu R.'s grössten Werken, und dass sie die ersten sind, beweiset dies, dass er Timoteo della Vite dabei brauchte. *L.*

34) Sind denn nun aber der Genius, sein Ursprung und sein Walten erklärt, wenn sie mit den Erscheinungen geschichtlichen Hergangs in Reih' und Glied gestellt werden? Das Tiefste und Grösste des Menschengeistes hebt sich aus dem Schosse des Geheimnisses, wie sein physisches Daseyn; und es ist und bleibt stets merkwürdig, dass, trotz den wissgierigsten und liebevollsten Forschungen, im äussern Leben wahrhaft grosser, Göttliches offenbarender Geister so viele Lücken bleiben, als sollte nur des Geistes Walten und Seyn zur Sprache kommen, und der Weltgeist spottete des Buchstabirens der Menschen, denen er lieber das Wort gönnen möchte! *W.*

lesen konnte. Im Laufe dieses Jahres malte Raffael im zweiten Zimmer den Heliodor, mit dem Hohenpriester Onias im Tempel; eines der berühmtesten Bilder daselbst! Der dem Heliodor dort in einem Gesicht erschienene Krieger scheint zu blitzen, das Pferd, worauf er sitzt, zu wiehern, und in den vielen Gruppen der Tempelräuber, wie derer, welche Heliodors unvermuthete Bestürzung sehen, ohne die Ursach zu errathen, sind so viel Gemüthsbewegungen ausgedrückt, wie Bestürzung, Staunen, Freude, Muthlosigkeit und was nicht Alles? Mit diesem und den übrigen Bildern jener Zimmer gewann die Malerei, sagt Mengs, durch Raffael, was sie nach Michelangelo gewinnen konnte. Auch Julius II. Bild brachte er darin an, dessen Eifer in Onias versinnbildet war; er stellte ihn auf einem von Marschällen getragenen Tragsessel vor, als käme er diese Arbeit zu sehen. Auch das Wunder von Bolsena [35]) wurde zu Julius's Lebzeiten gemalt.

Alles Uebrige in diesen Zimmern wurde zu Leo's X. Zeit gemalt, auf dessen Gefangennehmung und Befreiung in Ravenna der heilige mittels eines Engels aus dem Gefängnis entführte Petrus anspielt. Hier zeigte der Maler seine ausserordentliche Kenntnis des Lichtes; die ausserhalb des Gefängnisses stehenden Soldaten sind vom Mondschein erhellt; dann ist eine Kerze, welche wieder ein anderes Licht giebt, und der Engel leuchtet wie im Sonnenglanze. Ferner stellte er hier ein neues Beispiel auf, wie man die Hindernisse der Erfindung sogar für die Erfindung selbst nützen kann; denn da der Raum durch ein Fenster unterbrochen wird, so ersann er dies- und jenseits Treppen, auf welchen man in das Gefängnis kam, und vertheilte die vom Schlafe befangenen Wachen auf die Stufen; so dass also nicht der Maler dem Orte, sondern der Ort dem Maler zu dienen scheint [36]). Der heil. Leo der Grosse, welcher den Attila überredet [37]), nicht weiter mit dem Heere zu

35) Trefflich gest. von R. Morghen. Ein deutscher Priester wallfahrtete nach Rom, um die Verwandlung der Hostie in Fleisch und Blut, woran er zweifelte, zu sehen. Er sah sie bluten, als er in Bolsena Messe las. Daher die Stiftung des Fronleichnamsfestes. Q.

36) Stich v. Volpato. Q.

37) Stich v. Volpato. Q

gehen, und im andern Zimmer die Schlacht gegen die Saracenen im Hafen von Ostia und der Sieg Leo's IV.[38]) über sie, krönen Raffael schon als epischen Dichter: so schön stellt er mit dem Pinsel die Heeresmacht von Rossen und Mannen, die verschiedenen und eigenthümlichen Waffen der Völker, die Wuth des Kampfes, die Scham und den Schmerz der Gefangenschaft dar! Wunderbar nahe dabei ist die Feuersbrunst der Burg, die eben dieser Leo durch ein Wunder löschte. Es ist ein Anblick, der Grausen und Mitleid erregt. Grausig greift die Flamme allerwärts um sich, denn es ist Nacht, das Feuer nimmt schon eine weite Strecke ein, der Sturm facht die Glut an, dass sie reissend von einer Stelle zur andern springt. Das Elend der Burgbewohner ist auf's Höchste gestiegen; andere tragen Wasser und werden von Rauch und Wind bekämpft und verjagt; andere suchen baarfuss, zerwehten Haars, aufgelösten Gürtels zu entkommen; Weiber, die zum Papste gewendet beten, Mütter, die mehr für ihre zarten Kinder, als für sich fürchten; ein Jüngling, der, den alten Vater auf den Schultern tragend, die Last des kraftlosen Körpers fühlt und alle Kraft zusammennimmt, ihn in Sicherheit zu bringen [39]). Die letzten Bilder betreffen Leo III.; die Krönung Karls des Grossen durch diesen Papst, und den Schwur des Papstes auf das Evangelienbuch, dass er unschuldig sei. Im Antlitz dieses Leo ist Leo X. dargestellt, und im Vorgänger seines Namens geehrt; als Karl der Grosse ist Franz I., König von Frankreich, gemalt; und so werden in dem Hofgeleite mehrere damals lebende Personen dargestellt; ja es ist kein einziges Bild in diesen Zimmern, das nicht höchst kunstreiche Bildnisse enthielte. Auch in dieser Gattung muss man Raffael gross nennen. Seine Bildnisse haben zuweilen die Umsichtigsten getäuscht. So hatte er Leo X. gemalt, welchem der damalige Pfründenebwalt Cardinal mit allerlei Bullen naht und Dinte und Feder zur Unterschrift überreicht [40]).

38) Aloysius Fabri stach die Taufe Constantin's, die Saracenenlandung in Ostia, die Reinigung des Papstes durch den Eid, die Schenkung Roms an den päpstl. Stuhl und Karls des Grossen Krönung. *Q.*

39) Stich von Volpato. *Q.*

40) S. *Lett. pittor. T. V. p.* 131. *L.* — Leo X. und die Cardi-

Die sieben auf den 1513 gewählten Leo sich beziehenden Bilder wurden 1517 beendigt. In den neun Jahren, welche Raffael zu diesen drei Zimmern brauchte, und in den drei folgenden suchte er auch den päpstlichen Palast auf andere Weise zu verschönern. Hiermit brach er die Bahn zu königlicher Ausschmückung königlicher Paläste, beobachtete, welche Pracht jedem Theil am angemessensten war, und so wurde Leo's Wohnung für ganz Europa Muster der Pracht und des Geschmacks. Dies Verdienst Raffael's haben Wenige hervorgehoben; ich will es. Raffael hatte den neuen Bogengang des Palastes nach Bramante's zum Theil verbesserter Zeichnung ausgeführt. „Hierauf machte er die Zeichnungen zu den Gypsarbeiten und Bildern, die dort gemalt wurden, wie auch zu den Feldern; über die Gypsarbeiten und Grottesken setzte er Gio. da Udine, über die Malereien Giulio Romano.“ Die Witterung, welcher dieser Bogengang ausgesetzt ist, hat ihn freilich sehr verwüstet; die ihn aber in den ersten Jahren sahen, als noch der Glanz des Goldes, die Weisse des Gypses, die Frische der Farben, die Neuheit des Marmors ihn reizend und lachend machten, mussten gewiss staunen, als blickten sie in ein Paradies. Vasari hat darüber viel mit den wenigen Worten gesagt: „man könne nichts Schöneres machen, noch erdenken.“ Das Beste, was man jetzt davon erhalten hat, sind die dreizehn kleinen Kuppeln, in deren jeder vier Gegenstände aus der heil. Schrift dargestellt sind [41]). Den ersten, die Weltschöpfung, malte Raffael selbst zur Richtschnur für die übrigen, die er, wie er pflegte, von seinen Schülern malen liess, überarbeitete und gleichförmig machte.

näle Ludw. v. Rossi und Julius v. Medicis gest. v. Picchanti, in Fol. Das Original ist noch jetzt im Palast Pitti zu Florenz. Q.

41) Man nennt diesen Gemäldekreis die Bibel des Raffael. Einzelne Bilder hieraus haben M. Antonio's Schüler gestochen; als vollständige Sammlung ist er in Kupferstichen von Petrus Aquila und Cesare Fantetti erschienen. Alle Stiche nach diesen Bildern anzuführen gestattet hier nicht der Ort. Die Arabesken der Bogen sind von Ottoniani sehr gross gestochen. Eben so unzählig sind auch die Stiche nach den Arabesken des Raffael. — Eine Ansicht der Anordnung dieser Hallen, welche die Bogen des Vatican darstellen, s. in den Denkmalen herausgegeben von Prof. Thürmer und Guttensohn. Q.

Ich habe genaue Abbilder davon unter Hunterberger's Aufsicht für die Kaiserin von Russland, Katharina, gesehen, und aus der Wirkung, welche hier die frischen Farben thaten, schloss ich, wie sehr die Urbilder einst bezaubert haben mussten. Wiewol ihr grösstes Verdienst in Raffael's Erfindung, Ausdruck und Zeichnung besteht, und jeder gesteht, dass jedes Bild eine Schule ist. Auch hier scheint er mit Michelangelo, der dieselben Aufgaben in der Sistina behandelte, gewetteifert zu haben, gleichsam als forderte er das Publicum auf zu urtheilen, ob er die Vergleichung aushalten könne, oder nicht. Von andern Monochromen, wie von mehrern kleinen Landschaften, Bauten, Trophäen, nachgeahmten Kammern, Masken und was sonst dieser göttliche Geist ersonnen, oder aus dem Alterthümlichen mit neuer Kunst herübergenommen, würdig zu schreiben, sagt Taja, wäre eine Aufgabe, die weit über menschliche Kräfte hinausginge. Doch hat er uns von S. 139 an eine sehr schöne Beschreibung dieses Werkes gegeben. Sie ehrt Raffael sehr, dem wir die 52 Bilder und den ganzen Ausschmuck verdanken.

Auch die Fussböden, Thüren und andere Holz- und Tischlerarbeiten im Vatican wurden unter seiner Aufsicht gefertigt. Die Fussböden sollten von verglaster Erde sein; eine alte Erfindung des Luca della Robbia, welche als ein Geheimnis durch mehrere Geschlechtsreihen hindurch damals an einen andern Luca gekommen war. Diesen lud Raffael von Florenz zu dieser ungeheuern Arbeit ein, brauchte ihn in dem Säulengange und in vielen Zimmern. Zu den Schranken und Sitzen des Signaturzimmers oder Rathsaales berief er F. Gio. aus Verona nach Rom, der sie mit schönen Ansichten auslegte. Zu den Decken der Zimmer, den vielen Fenstern und Thüren brauchte er Gio. Barile, einen trefflichen Florentiner Holzschneider. Das Werk ist so meisterhaft, dass als Ludwig XIII. das Louvre verzieren wollte, er all' diese Verzierungen zeichnen liess; die Zeichnungen waren von Poussin, und Mariotti rühmte sich, sie in seiner Sammlung zu haben. So war keine Stein- oder Marmorarbeit, wo es Zeichnung galt, worüber Raffael nicht Aufsicht führte, nicht seinen geläuterten Geschmack auch für die Bildhauerei bewährte. Ein

Beweis ist der Jonas [42]) in der Madonna del Popolo in der Capelle Chigi, der, unter seiner Leitung, von Lorenzetto gefertigt, keine der schönen Griechischen Statuen beneiden darf, wie Bottari sagt. Besonders merkwürdig waren die Teppiche für die päpstliche Capelle, wo die Hauptereignisse aus den Evangelien und der Apostelgeschichte dargestellt waren. Raffael machte und malte die Cartons dazu, die in den Niederlanden ausgeführt, später nach England kamen, wo sie noch jetzt sind [43]). Auch in diesen Teppichen hat die Kunst ihr Höchstes erreicht, und gleich Schönes hat die Welt seitdem nie wieder gesehen. Sie werden jährlich einmal zum Fronleichnamsfeste in der grossen Säulenhalle der Peterskirche ausgestellt [44]), und wunderbar ist zu sehen, wie auch das Volk diese Bilder immer mit neuer Gier und neuem Entzücken betrachtet. Dies Alles aber wäre zu jener Zeit ausserhalb Rom ganz unbrauchbar und nutzlos gewesen, hätte Raffael nicht mittels Kupferstichs die Idee den Auswärtigen mitgetheilt. Wir haben schon im ersten Buche von Marcantonio Raimondi [45]) gesprochen und gezeigt, wie dieser grosse Kupferstecher von Sanzio freundlich aufgenommen und nachher unterstützt wurde, so dass er die Zeichnungen und Werke dieses Meisters der Welt mittheilen konnte. So verbreitete sich der Geschmack schnell durch ganz Europa, und an vielen Orten verfolgte man Raffael's schöne Bahn; dies wurde in kurzem der herrschende Geschmack, und hätte man diese Grund-

42) Stich v. Dorigny. Q.

43) Diese Cartons, welche die Cartons von Hamptoncourt genannt werden, weil sie dort gegenwärtig aufgestellt sind, wurden in einer grossartigen Manier trefflich von Nicolas Dorigny gestochen. Ganz neuerlich hat der ausserordentliche Meister in Grabstichelarbeit Holloway 6 Blätter danach gestochen, ist aber vor der Vollendung des 7ten Blattes gestorben. *Q.* — Diese sieben Cartons nach Apostelgesch. V, 1—11. XIII, 6—10. III, 1—9. XIV, 11—18. XVII, 15—34. Luc. V, 1—11. Joh. XIX, 15—19 waren in tempera oder Leinfarben als Vorbilder für die von Leo X. zu Arras in Flandern bestellten Teppiche gemalt. Ihre Geschichte s. im *Kunstbl.* 1820. *N.* 12, wo auch noch von 4 andern Cartons von R. in England die Rede ist. *W.*

44) Jetzt nicht mehr. Sie bilden nun eine in mehrern Sälen des Vaticans aufgestellte Sammlung. *Q.*

45) Vgl. *Bartsch peintre graveur. Vol. XIV.* *Q.*

sätze nie verändert, so wäre in wenigen Jahrhunderten die Italische Malerei nicht minder berühmt geworden, als die Griechische Bildhauerei.

Trotz so vielfacher Beschäftigungen suchte Raffael doch auch dem Verlangen vieler Privatleute zu genügen, welche von ihm Zeichnungen zu Gebäuden wünschten, worin er sehr geschmackvoll war, oder auch Gemälde. Bekannt ist, ohne dass ich viel darüber sage, der Säulengang des Agostino Chigi, den er eigenhändig mit der vielbesungenen Fabel der Galathea verschönte; dann, mit Hülfe seiner Schüler, mit der Hochzeit der Psyche, wo er zum Gastmale alle heidnische Götter in so eigenthümlichen Formen, Sinnbildern mit kleinern Genien vorführte, dass er in Behandlung fabelhafter Gegenstände fast mit den Alten verglichen werden konnte [46]. Diese, so wie die Bilder in den Zimmern des Vaticans, wurden mit unglaublichem Fleiss von Maratta aufgefrischt, dessen von Bellori beschriebenes Verfahren in ähnlichen Fällen zur Richtschnur dienen kann. Auch nicht wenig Bilder auf Holz fertigte Raffael, fast alle mit allerlei Heiligen; wie das der Gräfinnen zu Foligno [47], wo er den Kämmerling des Papstes mehr lebendig, als nach dem Leben aufführte; das für S. Gio. in Monte zu Bologna der heil. Cäcilia, welche, in eine Engelmelodie versunken, ihr Tonwerkzeug vergisst, das ihrer Hand zu entsinken droht [48]; das zu Palermo, den Gang Christi nach Golgatha, genannt das Bild des Krampfes, eine grosse Zier der königlichen Sammlung in Madrid [49], wiewol es der Ue-

46) Einzeln gestochen von M. Antonio. Vollständig die Bilder der sogenannten Farnesina v. Dorigny. Die Gegenstände sind aus der Fabel der Psyche genommen. Q.

47) Trefflich gest. v. Desnoyers. Q.

48) Stich von M. Antonio, von Rob. Strange und von Raph. Massard. Q.

49) Die Kreuztragung mit der Unterschrift: *Quadro celebre de Rafael de Urbino, llamado vulgarmente el pasmo de Sicilia* ist von Fernando Selma vortrefflich gestochen und in Deutschland zu wenig bekannt. Einzelne Köpfe nach Durchzeichnung aus diesem Bilde sind in folgendem vorzüglichen Werke: *Suite d'études calqués et dessinés d'après cinq tableaux de Raphaël accompagnés de gravures de ces tableaux et de notices historiques et critiques composées par M. T. B. Emeric-David; Par Bonnemaison, peintre. Paris* 1818. Grösstes Folio. Dies Gemälde ist von Bon-

berarbeitungen wegen Cumberland misfiel; und die übrigen für Neapel und Piacenza, welche seine Lebensbeschreiber anführen. Auch den heil. Michael malte er für den König von Frankreich, und mehrere heilige Familien[50]) und Gemälde der Andacht, die weder Vasari, noch Andere vollkommen beschrieben haben.

Wie sehr aber es auch diesem Künstler zur Gewohnheit geworden war, Wunder zu thun, konnte doch nicht jede Einzelheit seiner Arbeiten gleich wunderbar seyn. Man weiss, dass in den Wandgemälden des Palastes und in dem Säulengange Chigi ihm ein Nackter getadelt wurde, wegen der von seinen Schülern, sagt Vasari, darin gemachten Fehler. Mengs, der zu verschiedenen Zeiten vielerlei geschrieben, hat mehrmal einigermassen angedeutet, dass Raffael eine Zeitlang geschlummert und die Kunst nicht so gefördert habe, wie er es, nach Maasgabe seines Geistes, gekonnt hätte; vielleicht damals, als Michelangelo einige Jahre nicht in Rom lebte. Als dieser wiederkehrte, hörte er, dass Viele sagten, Raffael's Bilder wären „schöner, als die seinen im Colorit, und in Erfindung, die Gesichter reizender, die Zeichnung dem gemäss, und die Buonarrotischen hätten ausser der Zeichnung nichts von dem allen" (Vas.). Sofort fing er an Fra Sebastiano in Schutz zu nehmen und, wie bereits gesagt, mit Zeichnungen zu versehen; und das ausgezeichneteste Werk, was aus dieser Verbindung hervorging, war eine Verklärung auf Kalk mit einer Geisselung und andern Figuren

nemaison trefflich restaurirt worden. Paolo Toschi in Parma sticht jetzt lo Spasimo, und die Etzdrucke versprechen etwas Ausserordentliches. *Q.*

50) Niemand gedenkt derer, welche die Herren Olivieri zu Pesaro besitzen, oder der Basilica in Loreto im Schatz; es scheint das zu seyn, was ehmals in Madonna del Popolo war, oder eine Wiederholung desselben; in der Lauretana bei dem H. Pirri zu Rom habe ich ein sehr ähnliches gesehen. Auch zu Sassoferrato am Hauptaltar der Capuciner hält man eine Jungfrau mit dem Kinde für seine Arbeit; wahrscheinlicher aber ist es von einem Fra Bernardo Catelani. Von den beiden erstern hat man Kupferstiche; vom letzten kenne ich keinen. *L.* — Eine Madonna des Palastes Colonna ist schön gestochen von Masquelier. *Kunstbl.* 1820. N. 21. Die *Madonna del pesce* in Neapel für den König von Spanien gemalt ist von Fr. Bignon gestochen Vgl. *Kunstbl.* 1822. N. 44. *W.*

in einer Capelle des heil. Petrus in Montorio. Als nachher Raffael ein Bild für den Card. Julius den Mediceer, nachmaligen Clemens VII., zu malen hatte, malte Sebastiano wie zur Mitbewerbung ein anderes von gleicher Grösse; dieser malte die Wiederauferstehung des Lazarus, jener in dem gewohnten Nacheiferungsgeiste die Verklärung des Herrn [51]. Dies ist ein Werk, welches, wie Mengs sagt, weit mehr Schönes, als all' seine frühern Bilder, hat. Der Ausdruck ist edler und zarter, das Helldunkel besser, die Abstufung wohlverstandener, der Pinsel feiner und bewundernswürdiger, in den Gewändern mehr Mannichfaltigkeit, in den Köpfen mehr Schönheit, im Style mehr Adel [52]. Er stellte das Geheimnis auf dem Gipfel des Tabor vor; unten am Fusse des Bergs einen Haufen Jünger, sehr sinnreich jeden in einer seiner Macht angemessenen Handlung, so dass dies Zwischenspiel nicht an Wahrscheinlichkeit verlöre. Es wird ihnen nämlich ein besessenes Kind vorgeführt, aus welchem sie den Dämon treiben sollen; und so hat er in der Wuth desselben, in der Zuversicht des Vaters, in der Betrübnis eines schönen Mädchens, in dem Mitleid der Apostel, die rührendste Begebenheit dargestellt. Dennoch aber ergreift sie nicht, wie die Haupthandlung auf dem Berge. Hier sind die beiden Propheten und die drei Jünger bewundernswürdig; noch mehr aber der Heiland, in welchem man jene Heitere und Klarheit des ewigen Lichtes, jene Feinheit, jenes Göttliche zu sehen meint, das die Augen seiner Erwählten beseligen soll. Dies Gesicht, worin er alles Schöne und Hehre vereinte, was er konnte, war das letzte der Kunst und der Werke Raffael's.

Von nun an ergriff er keinen Pinsel wieder. Von einer tödtlichen Krankheit überrascht, starb er christlich 1520, im 37sten Jahre am Charfreitage, der auch sein Geburtstag war [53]. Dies grosse Bild ward in dem Saale, wo er zu malen pflegte, mit seinem Leichnam ausgestellt, eh' er in die Kirche della Rotonda gebracht wurde. Kein Künstler war so herzlos, der

51) Stich v. R. Morghen. *Q.*

52) *Riflessioni sopra i tre gran pitt.* c. 1, 2. *L.*

53) S. Not. 3.

bei diesem Anblicke nicht geweint hätte. Er hatte sich immer so betragen, dass er alle Herzen gewonnen. Hochachtungsvoll gegen den Meister, erbat er es vom Papste, dass dessen Gemälde an einer Decke der Zimmer des Vaticans unberührt blieben; gerecht gegen seine Nebenbuhler, dankte er Gott, zu Buonarroti's Zeit geboren zu seyn; huldig gegen die Schüler, belehrte und liebte er sie, wie Kinder; artig auch gegen Unbekannte, diente er Jedem, der sich bei ihm Raths erholen wollte; und um für Andere Zeichnungen zu machen, oder ihnen Anleitung zu geben, liess er zuweilen seine eigenen Arbeiten liegen, weil er nicht nur keine Gefälligkeit versagen, sondern nicht einmal aufschieben konnte. Alles dessen gedachten sie jetzt; bald weilten ihre Blicke auf der jugendlichen Hülle und den Händen, welche malend die Werke der Natur überboten hatten, bald auf diesem letzten Gemälde, welches der Anfang eines neuen wundervollen Styls schien; und es schmerzte sie, dass mit Raffael's Leben so schnell auch die schönsten Hoffnungen für die Kunst dahin schwanden. Der Papst weinte und befahl Bembo, ihm die Grabschrift zu machen, die man auf seinem Grabe lieset; Italien und die Welt weinte, wie über ein allgemeines Unglück. Wohl zwar betrafen Rom und den Kirchenstaat bald darauf so schwere Leiden, dass Viele ihn eben so seines glücklichen Lebens, als seines so günstigen Todes neideten. Er sah nicht Leo X. durch frevlichen Verrath, gerade als er den Künsten am meisten nützte, vergiftet scheiden; nicht Clemens VII. von einer wüthenden Heeresmacht gezwungen, sich in der Engelsburg zu verschliessen, dann flüchtig und unsicher seinen Stuhl verändern, und theuer die Freiheit von denen erkaufen, welche seiner Würde und seines Lebens Beschützer seyn sollten. Er sah nicht die grausame Plünderung Roms, nicht die in ihren Häusern angefallenen und beraubten Grossen, nicht die in ihren Klöstern überfallenen und geschändeten heiligen Jungfrauen, nicht die wüthend zum Galgen geführten Prälaten, nicht die von den heiligen Altären und den umklammerten Standbildern der Heiligen hinweggerissenen Priester, hier erdolcht, ihre Leichname aus den Kirchen geschleift und den Hunden überlassen. Endlich sah er nicht von Brand und Waffen entstellt die Stadt, die er durch seinen Genius nur sehenswürdiger gemacht, deren Zierde,

Liebe und Bewunderung er so viele Jahre gewesen war. Doch davon wird an einem andern Orte die Rede seyn. Hier sollen einige Bemerkungen über seinen Styl beigebracht werden, wie ich sie aus mehrern Schriftstellern, besonders aus Mengs, gesammelt, der ihn in den von mir bereits angeführten und andern Werken zergliedert hat.

Es ist wol jetzt allgemein angenommen, dass Raffael der Fürst seiner Kunst ist, nicht weil er in jedem Theile derselben jeden Andern übertrifft, sondern weil kein Anderer alles in dem Grade in sich vereinte, wie er. Lazzarini bemerkt, dass er auch in Fehler verfiel; dessenungeachtet ist er doch der Erste, weil er weniger, als Andere beging; dennoch muss man gestehen, dass seine Fehler an Andern Tugenden sind, weil es gewöhnlich nur Mängel an höherer Vollkommenheit sind, die er erreichen konnte. Die Malerei umfasst so viele und so schwere Theile, dass durchaus Niemand sich für den Höchsten in jedem ausgeben konnte. Selbst Apelles stand dem Amphion in Anordnung und Einklang, dem Asklepiodorus in den Verhältnissen, dem Protogenes in Fleisse nach. Plin. XXXV, 10.

Raffael's Zeichnung auf jenen Blättern, welche jetzt die Sammlungen schmücken und farblos, so zu sagen das Bildnis seiner Einbildungskraft rein und schlicht wiedergeben, welche Bestimmtheit der Umrisse bietet sie dar, welche Anmuth, welche Reinlichkeit, welchen Fleiss, welche Obmacht! Eine der bewundertsten, die sogenannte Verläumdung des Apelles [54]), sah ich ehmals in der herzoglichen Gallerie zu Modena, vollendet und unschätzbar. Sie verbindet die Erfindsamkeit des besten Griechischen mit der Ausführung des besten Italischen Malers. Man hat darüber streiten wollen, ob Raffael dem Michelangelo in der Zeichnung nachstehe; Mengs selbst giebt es zu hinsichtlich der Theorie der Muskeln und des starken Charakters; aber darum darf man nicht, wie Vasari, sagen, dass er, um zu zeigen, er verstehe das

54) Ein Stich in Helldunkel von Nic. Cocchin und Nic. le Sueur nach einer Zeichnung im Cabinet Crozat stellt die Verläumdung dar, welche Raffael angeblich nach einem Gemälde von Apelles zeichnete. *Q.*

Nackte so gut als Michelangelo, sich zum Theil um seinen guten Namen gebracht. Vielmehr hat er gerade an den beiden Jünglingen im Burgbrande, die Vasari tadelt, dem einen, der, dem Tode zu entfliehen, sich von der Mauer herablässt, dem andern, der den Vater auf seinen Schultern trägt, nicht allein gezeigt, dass er das gesammte Verhältnis der Muskeln und die dem Maler nöthige Anatomie gar trefflich verstand, sondern auch zugleich belehrt, wo dieser Styl anwendbar ist ohne Schaustellung, nämlich an rüstigen Gestalten und in gewaltsamen Handlungen. Ausserdem bezeichnete er gewöhnlich im Nackten die Haupttheile; die übrigen deutete er, nach dem Beispiel der guten Alten, an, und wenn er allein arbeitete, arbeitete er auch vortrefflich. S. *Bellori. a. W. S.* 223. und die Anmerkungen zu *Mengs Th. II. S.* 197 vom Ritter Azzara.

Im Zarten ward er von Einigen mit den Griechen verglichen. Dies ist aber übertrieben. Agost. Caracci stellt ihn als Muster der Symmetrie auf; und darin kommt er den Alten näher, als Andere, bis auf die Hände, sagt Mengs, welche selten an alten Standbildern erhalten sind, wo es ihm also an Vorbildern fehlte [55]). Er sah das Schöne aus dem Wahren heraus, und malte es, wie Mariette, der viel Zeichnungen von ihm hatte, bemerkt, mit allen seinen Unvollkommenheiten nach, die er dann theilweise verbesserte, wenn er Hand an die Zeichnung legte. Mehr als Einer suchte er die Köpfe zu vollenden, und aus einem Briefe an Castiglione über die Galathe im Palast Chigi, oder der Farnesina, erhellt, wie eifrig er das Beste aus der Natur wählte und durch die Idee zu vollenden strebte [56]). Er bediente sich dabei seiner Bäckerin, deren Bildnis ehmals im Hause Barberini von Raf-

55) Höchst unverständige Meinung! Woher haben denn die antiken Künstler die Vorbilder? Doch wol aus dem gemeinsamen Urquell der Schönheit, der für Alle zu jeder Zeit fliesst. *Q.*

56) „Ich meine, unter der Bedingung, dass Ihr bei mir wäret, das Beste auszusuchen; da es aber an guten Kunstrichtern und schönen Frauen gebricht, so folge ich einer gewissen Idee, die mir in den Sinn kam." *Lett. Pitt. T. I. p.* 84. *L.* — Nur nicht die eigene unklare Ideenscheu zu rechtfertigen, hätte Rumohr an dieser Stelle deuteln sollen. *W.*

fael selbst befindlich war[57]) und die man in so vielen seiner Madonnen, auf dem Bilde der heil. Cäcilia in Bologna, und vielen weiblichen Köpfen wiederfindet. Kunstrichter haben sie wol oft veredelt gewünscht, und gewiss ward Raffael hierin von Guido Reni übertroffen. Eben so, wie schön auch immer seine Kinder sind, haben wir doch bessere von Tizian. Sein Gebiet sind Männerköpfe, welche aus wahren herausgewählt sind und denen eine Würde mitgegeben ist, welche je nach den Gegenständen bemessen ist [58]). Vasari nennt diese Gesichter übermenschlich, und bewundert an den Erzvätern den sichtbaren Ausdruck des Alterthums, an den Aposteln die Einfalt, an den Blutzeugen die Treue. In dem des verklärten Heilands vollends findet er die Gottheit gewissermassen abgemalt und dem Menschenauge versichtbaret [59]).

Dies ist nun ein Theil dessen, was man Ausdruck nennt, welcher in Raffael's Zeichnung mehr von den Neuern, als von den Alten bewundert worden ist. Mich wundert, dass, nicht eben der oberflächliche Zuccaro, sondern Vasari und

57) Noch immer daselbst, von Volpato gestochen. *Q.*

58) Um diese Begriffsverwirrung, welche Lanzi hier in wenig Zeilen zusammenhäuft, zur Vernunft zurückzuführen, wäre eine lange Abhandlung nicht hinreichend. Daher nur soviel, dass L. nach Mengs und de Piles Weise eine vergleichende Beurtheilung angenommen hat, keinen Künstler aus seinem Standpunct und Wesen betrachtet und also immer unstatthaft das Nicht-Vergleichbare und Verschiedene mit einander vergleicht. Ferner verwechseln Mengs und Lanzi immer einen empirischen Typus, welchen Ersterer sich hauptsächlich nach Römischen plastischen Alterthümern gebildet hatte, mit dem Ideale, und wo sie dies empirische Merkmal nicht wiederfanden, erkannten sie auch nicht das Ideale. Die Einheit in der Mannigfaltigkeit, das Allgemeine im Besondern, das Ideale im Realen zu erkennen, waren diese Kunstrichter unfähig, und daher entstand dies verkehrte Urtheil über Raffael, in dessen Werken ein hohes Ideal in der menschlichsten Erscheinung und dem Schein von Wirklichkeit und Natürlichkeit sich darstellt. Dazu kam nun noch, dass sie eine gewisse Ausdrucks- und Charakterlosigkeit, also etwas Negatives, für ideal hielten und daher Guido Reni dem Raffael vorzogen. Das blos Negative ist aber nicht Allgemeinheit wie das Ideale, sondern Aufhebung, sowohl des Einzelnen, als Allgemeinen. Guido's Bilder, doch nicht alle, nur die, welche gerade Lanzi für die schönsten hält, sind daher nicht ideal, nicht charakterisch, nicht schön, sondern blos charakterlos, gleichgültig, unbestimmt. *Q.*

59) Dies hat Vasari sehr richtig gefühlt und ausgesprochen; denn dies heisst doch wol das Unendliche im Endlichen und das Ideale im Realen darstellen. *Q.*

Lomazzo sogar, der tiefer war, als Beide, ihn hierin nicht so, wie später Algarotti, Lazzarini und Mengs gerühmt haben. Die Bahn zu gewähltem Ausdruck brach zuerst Lionardo, wie ich bei der Mailänder Schule zeigen werde; da dieser aber so wenig und so mühsam gemalt, so kann er nicht mit Raffael verglichen werden, der dies ganze Gebiet ausmass. Es ist keine Gemüthsbewegung, kein Charakter der Leidenschaft, den die Sittenlehre kennt und die Malerei darstellen kann, den er nicht bemerkt, ausgedrückt, auf hundertfache Weise und doch immer angemessen dargestellt hätte. Von Studien, wie sie Vinci unter der Volksmenge gemacht haben soll, erzählt man in Raffael's Leben nichts; aber seine Bildermenge beweiset, dass er sie nicht so anhaltend machen konnte, und seine Zeichnungen, dass er derlei Hülfen nicht brauchte. Wie schon bemerkt, hatte die Natur ihn mit einer Einbildungskraft begabt, die seine Seele in eine fabelhafte, oder ferne Begebenheit, wie in eine wahre und gegenwärtige, versetzte, so dass er die Eindrücke, welche sie auf die Handelnden machte, erkannte und fühlte, und nicht eher ruhte, als bis er sie so anschaulich dargestellt, als er sie entweder auf fremden Gesichtern gesehen, oder in seinem Geiste vorgebildet fand. Diese seltene Künstlergabe besass Raffael im höchsten Grade. Seine Figuren lieben, schmachten, fürchten, hoffen, wagen wirklich; sie zeigen Zorn, Versöhnlichkeit, Demuth, Stolz, wie es die Verhältnisse fordern; wer diese Gesichter, diese Blicke, diese Gebärden sieht, meint oft kein Bild vor sich zu haben, fühlt sich entzündet, hingerissen in die Begebenheit selbst. Eine andere Feinheit hierin ist seine Abstufung der Leidenschaften, so dass jeder leicht sieht, ob sie ab- oder zunehmen, oder erlöschen. Derlei Unterschiede hatte er im Gespräche bemerkt und so wusste er jedesmal, was sich ihm bot, darzustellen. Alles spricht noch im Schweigen; jedem Handelnden „ist auf der Stirn, im Aug' das Herz zu lesen" (Petr.); die kleinen Bewegungen der Augen, der Nüstern, des Mundes, der Finger entsprechen den ersten Regungen jeder Leidenschaft; die beseeltesten, lebhaftesten Gebärden drücken ihre Heftigkeit aus; und, was noch mehr ist, sie wechseln hundertfach, ohne unnatürlich zu werden, und eignen hundert Charakteren, ohne je an Eigenthümlichkeit zu verlie-

ren [60]. Der Held gebärdet sich wirklich wie ein Held, der Gemeine wie ein Gemeiner, und was keine Sprache, keine Feder beschreiben könnte, veranschaulicht Raffael's Geist und Kunst in wenig Zügen. Vergebens haben sich Viele versucht, ihm nachzuahmen; seine Gestalten scheinen von Gefühl und Seele bewegt; andere dagegen, Poussin und wenige andere ausgenommen, durch Nachahmung, wie tragische Schauspieler. Das ist eben das höchste Verdienst Raffael's, dass er die Seele, das Gemüth so trefflich malte. Wenn mit dieser Fähigkeit sich nun noch das Schwierigste, das Wissenschaftliche, das Erhabenste der Kunst verbindet, wer möchte mit ihm um den Preis ringen?

Eine andere Eigenschaft besass R. in hohem Grade, die Anmuth [61]; auch eine Gabe, welche die Schönheit gewissermassen würzt und schöner macht. Apelles, der sie unter den Alten vorzugsweise besass, erhob sich desshalb über jeden andern Künstler [62]. Unter den Neuern eiferte ihm hierin R. nach und erhielt darum den Zunamen des neuen Apelles. Die Formen seiner Kinder und anderer zarter Körper, die er darstellte, vertrugen wol einen Zusatz; ihre Anmuth keinen, der nicht, wie bei Parmigianino, in Ziererei ausartete. Seine Madonnen bezaubern, wie Mengs bemerkt, nicht weil sie so vollkommene Züge, wie die Mediceische Venus, oder die gerühmte Tochter der Niobe haben, sondern weil der Maler in diesen Angesichtern, diesem Lächeln die Bescheidenheit, die Kindesliebe, die Seelenreinheit, mit einem Worte die Anmuth und Holdseligkeit veranschaulicht. Und nicht bloss über die Gesichter ist sie ausgegossen, auch über Stellungen, Gebärden, Bewegungen, Gewandung, mit einer Unbewundenheit, die man wol erkennen, aber nicht nachmachen kann. Die Leichtigkeit selbst, womit sie sich ankündet, ist ein Theil dieser Anmuth; sie hört auf, wo Mühe und Anstrengung eintritt; und wie an einem Sprecher, so ergetzt auch an einem Maler die natür-

60) Hierin liegt eben das Ideale im Realen, das Allgemeine im Besondern. *Q.*

61) Anmuth heisst Antheil, den das Gemüth an einem Gegenstande nimmt und weckt. *Q.*

62) *Plin. H. N. XXXV*, 10. *Quinctil. Inst. or. XII*, 10. *L.*

liche und von selbst sich bietende Anmuth, die erkünstelte und gesuchte widert [63]).

Gehen wir nun zum Colorit über, so steht Raffael dem Tizian und Coreggio nach [64]), übertrifft aber Michelangelo und eine Menge anderer Künstler [65]). In Wandgemälden wird er unter den Ersten anderer Schulen gerühmt; nicht so in Oelgemälden: in diesen bediente er sich der Umrisse des Giulio, die etwas hart und zaghaft waren, und wiewol R. sie wieder überging, verloren sie doch oft den Glanz der letzten Hand. Dieser Fehler trat damals nicht so hervor, und hätte R. länger gelebt, so hätte er wol selbst bemerkt, wie seine Bilder durch die Zeit litten und hätte sie nicht so leicht übergangen, wie er pflegte. Auch wird er in den ersten Bildern des Vaticans, die er unter Julius II. malte, mehr gelobt, als in denen unter Leo X., als ob mit zunehmender Arbeit und Streben nach grossem Style Farbenauftrag und Tintengebung abgenommen hätten. Dass er aber auch in diesen trefflich war, zeigen seine Bildnisse, wo er nicht mit Erfindung, Zusammenstellung, Anmuth, Idealschönheit prachten konnte und mithin sich im Colorit hervorthun zu wollen schien. Hierin sind gewiss die beiden Bilder Julius II., des Mediceers und Corsiniano's, und das Leo's X. zwischen zwei Cardinälen merkwürdig; vor allen aber, nach eines Kenners, wie Reifenstein's, Urtheile, das des Bindo Altoviti [66]) bei seinen edlen Abkömm-

63) Hierher kann auch die von Rahl gest. heil. Margaretha als Beleg gezogen werden, wovon s. *Kunstbl.* 1820. *N.* 46. *Q.*

64) Wieder ein de Pilesscher und Mengsischer Vergleich! *Q.*

65) Uebrigens ist dies nicht einmal wahr; denn die (von Pie. Palmaroli hergestellte. S. *Kunstbl.* 1820. *N.* 12) Fornarina im Palast Barberini, die sogenannte Fornarina in der Tribune zu Florenz (gest. v. R. Morghen) und viele andere Portraits, z. B. das des Papstes mit den Cardinälen, sind so trefflich colorirt, als irgend ein Bild von Tizian, und wäre die Transfiguration nicht an vielen Stellen nachgedunkelt, so wäre es im Colorit gewiss allen Gemälden des Coreggio gleich zu stellen. Das Nachdunkeln ist aber kein Fehler des Colorits, sondern der materiellen Farbe. *Q.*

66) Dieses ausserordentliche Gemälde, von einer unübertrefflichen Wahrheit, Kraft und Schönheit des Colorits, befindet sich jetzt im Besitz des Königs von Baiern. Raffael Morghen hat es sehr sorgfältig in Kupfer gestochen; jedoch haben die edlen, schwermüthig und feurigen Züge dieses Bildnisses im Stiche an Kraft und innerer,

lingen in Florenz, welches von Vielen für Raffael's eigenes gehalten wird [67]). Gelobt werden auch die Köpfe in der Verklärung, besonders von Mengs. Wenn daran etwas zu erinnern wäre, wär' es das graue Fleisch des Weibes, wie oft an seinen zarten Gestalten, wesshalb man auch sie für minder vollendet, als die männlichen Köpfe hält. An R.'s Helldunkel hat Mengs, im Vergleich mit dem des Coreggio, mehr ausgestellt; worüber Kenner urtheilen mögen. Ich lese, dass er sie mit Hülfe von Wachsmodellen anordnete, und das Hervortreten seiner Bilder, und die schönen Beiwerke im Heliodor, wie in der Verklärung werden aus diesem Verfahren hergeleitet. Die Perspective beobachtete er genau. De Piles fand sogar in einigen Skizzen von ihm die Abstufung [68]). Dass er nicht gewagt habe von unten nach oben angesehen zu malen,

heimlicher Glut verloren. Vasari sagt: (*Vita de' piu eccellenti Pittori etc. Vol.* 5. *p.* 282. *Ediz. Sanese.*) „Und für Bindo Altoviti machte er sein Bildnis, als er jung war, welches für erstaunlich gehalten wird." Einige Wortdeuter haben das *Suo* auf Raffael bezogen, und daher dies Bildnis für Raffael's Portrait erklärt. Als Raffael's Portrait ist es denn auch von Frey, Cecchi, Strange gestochen und in München lithographirt worden. Der Herausgeber des Vasari bezieht das Wort: sein, ebenfalls auf Raffael und nicht auf Bindo Altoviti. Die Familie Altoviti hielt es für ein Bildnis eines ihrer Vorfahren. Es hat allerdings Aehnlichkeit mit andern Bildnissen Raffael's; aber auch einige Abweichungen von diesen. *Q.* — Vgl. B. J. D. Raphael's Bildnis in der kön. Gallerie zu München. *Kunstbl.* 1820. *N.* 69. 1823. N. 22, wo es für R's. Bildnis erklärt wird. Allerdings ist es am natürlichsten *suo* auf den Künstler zu beziehen, weil, wenn wir dem Vasari nicht einer Nachlässigkeit im Styl zeihen wollen, ausserdem *il di lui ritratto* dem Misverstande vorgebeugt hätte. Noch ein Bildnis Raffael's von eigener Hand bei Trautmann in München wird *Kunstbl.* 1822. *N.* 16. besprochen. *W.*

67) Sehr lebendige Bildnisse Raffael's sind im Dom und in der Sacristei von Siena auf mehr, als einem Bilde; man weiss nicht, ob von seiner, oder Pinturicchio's Hand. Was nach dem *Wegweiser in Perugia* auf der Auferstehung bei den Conventualen sich befindet, soll von Pietro Perugino seyn; und eines in der Gallerie Borghese zu Rom wird für des Timoteo della Vite Arbeit gehalten. Das von Vinci in der Gallerie zu Florenz hat etwas Aehnlichkeit von Raffael, ist aber nicht er selbst. Das andere, welches ich zu Bologna in den Zimmern des Bannerträgers sah, scheint dem Giulio Romano anzugehören. Eins der gewissesten von ihm selbst gemalt, nach dem, welches er neben das Bild des heil. Lucas malte, ist das Mediceische im Malerzimmer, wiewol nicht aus seiner bessern Zeit. *L.*

68) *Idée de peintre parfait. ch.* 19. *L.*

behauptete Algarotti; man könnte ihm aber den dritten Bogen des Vaticanischen Säulengangs dagegen anführen, wo eine Säulenperspective ist, die, wie Taja sagt, von unten aufwärts geht. In grössern Werken zwar ersparte er sich dergleichen, und stellte sich, um nicht in Unnatur zu verfallen, die Bilder wie auf einem Teppich vor, der an der Decke befestigt ist.

Alle bisher erwähnte Vorzüge aber würden R. nicht so berühmt gemacht haben, hätte er nicht — was die Krone seiner Verdienste ist — eine wundersame Kraft gehabt, Geschichten und Erlebnisse zu ersinnen und anordnend zu vertheilen. In der That übertraf er hierin Alles, was er Neues und Altes gesehen, und ist von keinem Andern erreicht worden. In jedem Bilde thut er, was ein Redner thut: er belehrt, bewegt, ergetzt. Das Erste ist für einen Erzähler leicht; er kann in gehöriger Ordnung den ganzen Verlauf einer Sache darlegen. Der Maler dagegen hat nur einen Moment, sich deutlich zu machen; und sein Streben muss dahin gehen, nicht nur was geschieht, sondern auch was geschehen soll und, was noch schwieriger, was geschehen ist, begreiflich zu machen. Hier nun ist R. unübertrefflich. Er treibt die Anschaulichkeit so weit, als nur möglich. Unter tausend Umständen wählt er nur die bedeutendsten; er stellt die Handelnden in den ausdruckvollsten Bewegungen auf; findet die seltensten Momente auf, mit Wenigem viel zu sagen; hundert kleine Beziehungen, alle zu einem Begebnis verbunden, machen den ganzen Gegenstand verständlich, ja handgreiflich. Mehrere Schriftsteller haben diessfalls den heil. Paulus zu Lystra auf einem der Teppiche im Vatican angeführt. Der Künstler hat dort das jenem und seinem Gefährten Barnabas, wie zwei Göttern, zubereitete Opfer dargestellt, als er einem Lahmen den Gebrauch seiner Beine wieder möglich gemacht. Altar, Priester, Opfer, Pfeifer, Opfermehl, Beile zeigen hinlänglich, was die Lystrenser zu thun im Begriff sind. Paulus, der die Kleider zerreisst, genügt, um deutlich einzusehen, dass er diese kirchenräuberische Ehre ablehnt, sie verabscheut, dem Volke mit allem Nachdruck misräth. Aber dies alles war nichts, wenn das gethane Wunder, welches zu dem Ganzen Anlass gegeben hatte, nicht angegeben wurde. Und so stellte er denn leicht vor allen zu erblicken

den geheilten Kranken hin. Er steht ganz freudenvoll vor den Aposteln, hebt entzückt die Hände auf zu den Befreiern, hat zu seinen Füssen die nun unnütz gewordenen weggeworfenen Krücken. Dies hätte einem Andern genügt; Sanzio aber, der die Anschaulichkeit und Vergegenwärtigung auf die Spitze treiben wollte, setzte nun noch eine umgebende Volksmenge hinzu, welche ihm den Saum des Kleides etwas aufhebt und neugierig die in ihren frühern Zustand versetzten Beine betrachtet. Derlei Beispiele finden sich bei R. in Menge, und es geht einem mit ihm, wie mit manchen classischen Schriftstellern, welche, je länger studirt, desto mehr Stoff zum Nachdenken geben. Ich begnüge mich, in Raffael's Erfindungen das angedeutet zu haben, was am wenigsten beobachtet und doch das Schwerste ist; die Bewegung der Leidenschaften, die ganz das Werk des Ausdrucks ist, das Vergnügen an dichterischen Erfindungen, oder anmuthigen Nebenhandlungen, sprechen gewissermassen für sich selbst und bedürfen keiner Hinweisung.

Man könnte in seinen Erfindungen noch mehr erwägen, wie die Einheit, die Erhabenheit, die Sitte, die Gelehrsamkeit, und man brauchte gar nicht weit danach zu suchen ausser den allerliebsten kleinen Dichtungen, womit er Leo's X. Säulengang verzierte, die von Lanfranco und Badalocchj gestochen Raffael's Bibel heissen. Wer erkennt nicht z. B. in Jakobs Rückkehr unter der Menge von Thieren, Dienern, Frauen, welche kleine Kinder mit sich führen, nur Eine Familie, die lange an Einem Orte gelebt hat und nun mit Allem, was sie hat, sich nach einem andern begiebt? Ist nicht in der Weltschöpfung der Schöpfer, der, die Arme ausgestreckt, mit einer Hand die Sonne, mit der andern den Mond berührt, etwas Erhabenes, das mit dem einfachsten Ausdruck die grösste Idee weckt? Und wie konnte in der Anbetung des Kalbes eine frevliche, der wahrhaft frommen Gottesverehrung entgegengesetzte besser dargestellt werden, als durch eine von unsinniger Freude trunkene, verworrene, schwärmerische Menge? Die Gelehrsamkeit nun anlangend, darf man nur Davids Triumph anführen, welchen Taja beschreibt, mit den alten Basreliefs vergleicht, und an Kunst und Meisterschaft allen alten Marmorarbeiten vorzieht. Ich weiss wohl, dass R. nicht ganz

fleckenfrei ist, wie wenn er die Figur des heil. Petrus ausser dem Gefängnis wiederholt, womit er die Einheit der Handlung verletzt; oder wenn er Apollo und den Musen Tonwerkzeuge giebt, die dem Alterthum weniger eigen sind; aber rühmlich ist es an R., dass er in seinen Bildern unendlich viele seinen Vorgängern unbemerkte Beziehungen aufgefunden, seinen Nachfolgern aber nur noch wenige aufzuspüren gelassen.

Auch in der Composition ist er Meister derer, die da wissen. In jedem seiner Bilder bietet sich die Hauptfigur dem Beschauer von selbst; sie braucht nicht gesucht zu werden; die in den Raum vertheilten Gruppen werden durch die Haupthandlung zusammengehalten; der Gegensatz wird nicht durch Ziererei und Gesuchtheit, sondern durch Vernunft und Wahrheit bedingt. Oft hebt eine nachdenklich dastehende Figur die andere, welche sich bewegt und spricht. Die Massen des Vollen und Leeren, der Lichter und Schatten sind nicht willkürlich, sondern naturgemäss gegen einander abgewogen; alles ist Kunst, aber alles Gewandtheit und verborgene Kunst. Die Schule von Athen im Vatican ist in dieser Art das Merkwürdigste, was die Welt hat. Die nach Raffael nach andern Grundsätzen arbeiteten, haben das Auge mehr befriedigt, aber nicht die Vernunft. Paolo Veronese hat Figuren und Verzierungen gemehrt, Lanfranco und die Macchinisten haben Licht- und Schattenwirkungen, auffallendere Gegensätze der Theile eingeführt; wer aber möchte diesen Geschmack mit Raffael's so geordnetem und edlem vertauschen? Nur Poussin gelang es, nach Mengsens Urtheil, die Composition in den Gründen, oder in der Oekonomie des Bildes zu verbessern; er meinte nämlich die Darstellung des Raums, wo die Handlung vorgeht.

Dies ist kürzlich, was R. in so wenig Jahren für die Kunst gethan. Da ist kein Werk der Natur oder Kunst, woran er nicht thatsächlich seinen uns von Federigo Zuccaro überlieferten Grundsatz bethätigt, dass man die Dinge malen müsse, nicht wie sie sind, sondern wie sie seyn sollen [69]. Land-

69) Das klingt wie etwas, ist aber nicht viel gesagt; denn woher weiss Federigo Zuccaro, wie die Dinge sind und wie sie seyn sollen? — Was ist, ist doch wol auch, wie es seyn muss, oder kann; denn die Freiheit liegt bloss im Willen, und nur von diesem kann

schaft, Elemente, Thiere, Gebäude, Werkhäuser, jedes Menschenalter, jeden Stand, jede Leidenschaft, alles umfasste er mit seinem göttlichen Geiste, alles gab er schöner wieder. Hätte er nur länger gelebt, wenn auch nicht so lange, wie Tizian, oder Michelangelo, wer möchte sagen, wie weit er die Kunst noch geführt hätte? Wer möchte auch sagen, welch' ein Baukünstler und Bildner er geworden wäre, wenn er sich auf diese Künste gelegt hätte, da es ihm in den wenigen Proben, die er davon gegeben, so schön gelungen?

In Gemäldesammlungen findet man eine ziemliche Anzahl heiliger Bilder, besonders Madonnen mit dem Christkinde und auch mit andern aus dieser anbetungswürdigen Familie. Sie sind in den drei beschriebenen Stylen; der Grossherzog von Toscana hat von jedem eine Probe, und am meisten bewundert wird die Madonna della Seggiola [70]. Ueber diese streitet man nicht selten, ob es Ur- oder Abbilder seien, weil sie drei-, fünf-, zehnmal wiederholt vorkommen. Dasselbe gilt von andern Cabinetstücken, namentlich vom heil. Johannes in der Wüste in der Gallerie zu Florenz, welches in und ausser Italien in mehrern Bildersammlungen vorkommt. So musste es aber auch in einer Schule erfolgen, wo dies das gewöhnlichste Verfahren war: R. zeichnete, Giulio skizzirte, der Meister vollendete mit einer Ausführung, dass man zuweilen, so zu sagen, die Haare zählen kann. Waren die Bilder so vollendet, so machten die Schüler, deren immer viele von zweitem

ein Sollen durch Vernunft gefordert werden. Freilich ist die Kunst ein Seyn der Erscheinung durch ein Wollen und insofern auch frei, aber auch wegen des Scheins von Realität an Bedingungen des Verstandes und der Sinnlichkeit gebunden. *Q.*

70) Gestochen von Morghen. Drei Figuren, die zu leben scheinen, U. L. F., das Jesuskind, der kleine Johannes. R. scheint zu diesem Bilde mehrere Studien gemacht zu haben, wovon eine ohne Johannes einige Zeit in Udine war. Bei den Herren Calamini di Recanati sah ich ein Abbild, angeblich von Baroccio; aus seiner Schule kann es wenigstens seyn. Ein ähnliches Stück sah ich auch im Hause Olivieri zu Pesaro und in Cortona in einer andern Familie, an welche es durch eine Erbschaft aus Urbino gekommen seyn soll; man hielt es für R. Die Züge der Figuren sind minder schön, die Tinten minder warm. Es sind runde Bilder, in grösserm Rund, und mit einiger Abwechselung; eine Wiederholung davon sah ich in der Sacristei des heil. Ludwig's der Franzosen in Rom, und im Palast Giustiniani. *L.*

und drittem Range waren, Copien, und auch diese überging zuweilen R., oder Giulio. Wer sich auf die Freiheit und Weichheit versteht, mit welchen das Schulenhaupt malt, wird dies nicht leicht mit einem Schüler, oder sogar mit Giulio verwechseln, welcher nicht nur zaghafter den Pinsel führte, sondern auch mehr Schwarz brauchte, als sein Meister pflegte. Ich kannte einen Kenner, welcher sagte, man erkenne Giulio an dem dunklen Fleisch und an den braunen, nicht so bleifarbigen, noch so abgestuften Halbtinten, wie sie der Meister hat, an den häufigern Lichtern, den ründer gezeichneten Augen, da Raffael sie, nach Pietro's Beispiele, vielmehr etwas länglich zeichnete.

So heiter und glücklich begann die Römische Schule, mehr von dem Orte, als von dem Volke so benannt. Vielmehr, wie auch das Volk selbst dieser Stadt ein Gemisch von vielen Sprachen und Stämmen ist, unter welchen Romulus's Enkel gerade die wenigsten sind, so hat sich stets auch die Malerschule durch Fremde bevölkert und ergänzt, welche sie aufnahm, mit sich vereinigte, und in ihrer Lukasakademie nicht anders, denn als geborne Römer, oder als solche betrachtete, die das alte Quiritenrecht genössen Daher denn die vielfachen und so von einander abweichenden Behandlungsarten, die wir im Verlaufe werden kennen lernen. Einige, wie Caravaggio, benützten die Marmorbilder und andere dem Orte eigene Hülfsmittel gar nicht; diese waren eigentlich mehr in der Römischen Schule mit inbegriffen, als aus ihr und durch sie gebildet. Andere befolgten die Grundsätze der Schüler Raffael's; und sie pflegten gewöhnlich ihn und die alten Marmorbilder viel zu studiren. Aus der Nachahmung Beider entsteht nun, wenn ich nicht irre, der allgemeine Charakter und, so zu sagen, der eigentliche Kern und Gehalt der Römischen Schule. Gewohnt, Standbilder und Basreliefs zu zeichnen und immer dergleichen Gegenstände vor Augen zu haben, tragen die Jünglinge leicht diese Formen auf Tafeln, oder Leinwand über. Daher hat ihre Zeichnung etwas Alterthümliches, das Schöne mehr Ideales, als sonst. Dies war für die, welche es zu nützen wussten, ein Vortheil, für Andere wieder ein Nachtheil, weil es sie zu Figuren verleitete, die etwas Standbildliches hatten, die zwar schön, aber abgeschlossen und

nicht beseelt genug waren. Nachtheiliger noch ist Andern das Copiren moderner Heiligenstandbilder gewesen; eine Uebung, welche der Malerei andächtige Gebärden, Faltenpartien an Mönch- und Priesterkleidern und anderes Bräuchliche erleichtert, das sich an alten Marmorbildern nicht findet! Da jedoch in diesen letzten Jahrhunderten die Bildnerei mehr in Verfall gerathen, so hat sie den Malern nicht sonderlich nützen können; ja sie hat wol Viele zum Manierirten verleitet, wenn sie ihre Gewänder, wie Bernino und Algardi, in Falten schlagen wollten. Mögen diese Männer immerhin gross seyn, in Rom hätten sie auf Malerei keinen Einfluss haben sollen. Gewöhnlich ist die Erfindung in dieser Schule richtig, die Zusammenstellung und Anordnung verständig, das Costume gut beobachtet, die Verzierung leidlich; ich rede von den Oelmalern; denn die Wandmaler müssen besonders betrachtet werden. Die Färbung ist im Durchschnitt nicht die lebhafteste und nicht die schwächste, indem doch immer die Lombarden oder Niederländer eintraten und verhinderten, dass sie nicht durchaus vernachlässigt ward.

Kehren wir nun dahin zurück, wovon wir ausgingen und zeigen die Grundsätze dieser Schule bis zum neuen Zeitraume auf! Raffael beschäftigte immer sehr Viele, die er unterstützte und unterwies. Daher ging er nie nach Hofe, ohne dass ihn nicht funfzig, lauter tüchtige Maler begleitet hätten, wie Vasari berichtet. Jeden brauchte er, wozu er gut war; einige kehrten, wenn sie genug gelernt hatten, in ihr Vaterland zurück, andere blieben immer bei ihm, hielten sich auch nach seinem Tode in Rom auf und waren die ersten Keime dieser Schule. Das Haupt Aller war Giulio Romano, den R. nebst Gio. Francesco Penni zu Erben eingesetzt hatte, welche also die vom Meister übernommenen Werke vollendeten. An sie schloss sich Perin del Vaga durch eine Verbindung mit einer Schwester Penni's nur um so fester; und an diese wieder einige andere, die R. gedient hatten. Anfangs machten sie nicht viel Glück; denn da, nach Vasari, durch Michelangelo's Begünstigung dem F. Sebastiano der erste Rang in der Malerei allgemein zuerkannt wurde, so standen R.'s Schüler nach. Dazu kam der Tod Leo's X. im Jahr 1521, und die Erwählung Adrians VI., der gar keinen Kunst-

sinn hatte und selbst die von seinem Vorgänger entworfenen und angefangenen Werke nicht einmal fortsetzen liess, dergestalt, dass durch ihn, wie durch die Pest 1523, die Künstler beinahe Hungers starben. Als endlich nach 23 Monaten Adrian starb und statt seiner Julius der Mediceer, der sich Clemens VII. nannte, erwählt ward, lebte die Kunst wieder auf. Raffael hatte den grossen Saal zu malen angefangen, manche Figuren gemacht und viele Entwürfe dazu hinterlassen. Er sollte vier Gegenstände darstellen, obwol man an der Wahrheit einiger darunter zweifelt; nämlich die Erscheinung des Kreuzes, oder die Anredung Constantins; die Schlacht, wo Maxentius ertrank und er siegte [71]); seine Taufe durch den heil. Sylvester; seine Schenkung Roms an diesen Papst. Giulio führte die beiden ersten aus, die andern beiden Gio. Francesco; unter jeden setzten sie nachgemachte Erzreliefs desselben Inhalts, nebst einigen andern Figuren. Hierauf malten, oder vielmehr beendeten sie die Gemälde der Villa unterhalb Monte Marco; eine vom Card. Julius dem Mediceer bestellte und bis zum zweiten oder dritten Jahre seiner päpstlichen Regierung abgebrochene Arbeit. Die Villa hiess nachher di Madama, und noch sind dort, wenngleich von der Zeit getroffen, grosse Spuren der Prachtliebe des Fürsten und des Geschmacks der Raffaelschen Schüler. Inzwischen liess sich Giulio, nach erhaltener päpstlicher Erlaubnis, in Mantua nieder; il Fattore ging nach Neapel; und kurz darauf, 1527 bei Gelegenheit der merkwürdigen Plünderung Roms verliessen es, von den Kriegern ebenfalls gemishandelt, Vaga, Polidoro, Gio. da Udine, Peruzzi, Vincenzio di S. Gimignano, und mit ihnen der Parmigianino, der damals in Rom war und Raffael leidenschaftlich studirt hatte. So zerstreute sich diese grosse Schule durch ganz Italien, womit sich der neue Styl sehr schnell verbreitete und in vielen Städten die blühenden Schulen entstanden, welche Gegenstand unserer folgenden Bücher sind. Denn wenn auch nachher mancher der Raffaelschen nach Rom zurückkehrte, so ging doch darum dieser schöne bisher beschriebene Zeitraum nicht weiter, als bis zur Plünderung der Stadt; nach dieser verfiel dort die Malerei

71) Stich von Pie. Aquila.

immer mehr und verlor sich endlich ganz in Manieristen. Doch davon zu seiner Zeit! Jetzt müssen wir, nachdem wir im Allgemeinen über R.'s Schule gesprochen, von jedem seiner Zöglinge und Gehülfen insbesondere sprechen.

Giulio Pippi, oder Giulio Romano, Raffael's berühmtester Schüler, folgte seinem Meister mehr im Starken, als im Zarten, und war besonders stark in Waffenthaten, die er gleich lebhaft und geistreich, wie gelehrt, darstellte. Ein grosser Zeichner und wahrhafter Nacheiferer Buonarroti's nimmt er das Gerüste des Menschenkörpers in Schutz, dreht und wendet ihn nach seinem Sinne, ohne Furcht zu irren; nur übertreibt er zuweilen die Bewegung aus Liebe zur Augenfälligkeit. Vasari bewunderte sein Reissblei mehr, als seinen Pinsel, weil das Feuer, womit er seine Ideen im Entstehen beseelte, in der Ausführung ihm etwas zu verrauchen schien. Einige werfen ihm das Finstere in den Gesichtern vor und die allzuschwarzen Halbtinten. Niklas Poussin sprach diese herben Tinten in der Schlacht Constantin's des Grossen für ganz angemessen einem wilden Kampfe an; in dem Seelengemälde, welches eine Madonna mit mehrern Heiligen ist, und in andern ähnlichen thun sie keine so gute Wirkung. Cabinetgemälde von ihm sind selten, und zuweilen unzüchtig. Meistens malte er auf Kalk und seine grössten Werke in Mantua muss man in jener Schule suchen, die ihn als ihren Stifter verehrt 72).

Gianfrancesco Penni, ein Florentiner, genannt il Fattore, weil er als Jüngling in Raffael's Werkstätte als Gesell diente, führte nachher des Meisters Zeichnungen trefflich aus, half ihm mehr, als jeder andere, bei den Cartons zu den Teppichen und colorirte in dem Säulengange des Vaticans den von Taja angeführten Abraham und Isaak. Unter die Werke, die er nach des Meisters Tode für ihn ausführte, wird von Vielen die Himmelfahrt der Maria auf Monte Luci zu

72) Die Geschichte der Psyche, welche Giulio Romano im Palast del T. bei Mantua malte, ist von so grossartiger, kühner Schönheit, dass dadurch sein Ruf unauslöschlich geworden ist. Einige dieser Wandgemälde hat Diana Mantovana gestochen. Der Riesenkampf in diesem Palast ist mehrmals, doch nicht lobenswerth, am besten noch von Cornelius Bos gestochen. *Q.*

Perugia[73]) gesetzt, deren unterer Theil, wo die Apostel sind, von Giulio ist; der obere, voll Raffaelischer Anmuth, soll von Fattore seyn; Vasari schreibt ihn dem Perino zu. Er arbeitete auch allein, wiewol seine Wandgemälde in Rom untergegangen, und die andern in Sammlungen höchst selten, fast unbekannt sind [74]). Der Geschichte nach, fasste er sehr leicht auf, führte mit vieler Anmuth aus, und war in Landschaften besonders geschickt. Da er mit Giulio Erbschaft und Streben theilte, so wünschte er sich mit ihm zu vereinigen; als er aber nach Mantua kam, und von Giulio kalt aufgenommen wurde, ging er nach Neapel, wo wir ihn wieder, wiewol nicht gar lange, sehr beschäftigt finden werden. Orlandi zieht zu R.'s Schule nicht einen, sondern zwei Penni; auch rechnet er Luca, den Bruder Gianfrancesco's, dazu; was nicht unwahrscheinlich ist, jedoch von der Geschichte nicht bestätiget wird. Wol weiss man aus Vasari, dass Luca sich mit Perino del Vaga vereinte und in Lucca, wie andern Orten Italiens, arbeitete, dass er Rosso, wie bereits erwähnt wurde, nach Frankreich folgte, und zuletzt in England für den König und Privatleute arbeitete, auch zu Kupfern zeichnete.

Perino del Vaga — sein wahrer Name ist Pierino Buonaccorsi — Penni's Schwager und Mitbürger, hatte an den Arbeiten im Vatican Theil, wo er bald Gypsarbeiten und Grottesken mit Giovanni da Udine machte, bald, wie Polidoro, Monochrome, bald nach Raffael's Entwürfen oder Beispiel Ereignisse malte. Vasari scheint ihn für den ersten Zeichner der Florentiner Schule nach Michelangelo, und den besten unter allen Gehülfen Raffael's zu halten. Soviel ist gewiss, dass niemand, als er, mit Giulio um die von Raffael erreichte Allseitigkeit ringen konnte, und dass seine Bilder aus dem Neuen Testamente, die er in dem päpstlichen Säulengange malte, vor allen übrigen von Taja gepriesen wurden. Sein Styl hat viel Florentinisches,

73) Jetzt im Vatican zu Rom. *Q.*

74) Treffliche Copie der Transfiguration von Penni ist im Palast Chiara Colonna in Rom, und eine Copie der Grablegung nach Raffael im Besitz des Ministers v. Humboldt. *Q.*

wie man in Rom an der Geburt der Eva in der Kirche des heil. Marcellus sehen kann, wo einige Kinder sind, die lebendig scheinen; einem höchst geachteten Werke! Ein Kloster von Tivoli hat von ihm einen Johannes in der Wüste mit einer Landschaft im besten Geschmack. Auch Lucca und Pisa, besonders Genua, haben viel von ihm, wo wir ihn denn als Haupt einer achtungswerthen Schule werden auftreten sehen.

Giovanni da Udine, von einem Udinischen Geschichtschreiber (Boni S. 25) Gio. di Francesco Ricamatore genannt, half auch dem Sanzio in Grottesken und Gypsarbeiten, womit er die Vaticanischen Säulengänge, den Saal der Päpste und andere Orte mehr verzierte. Ja in Gypsarbeiten wird er für den Ersten unter den Neuern[75]) gehalten, da er nach vielen Erfahrungen sich noch an den Grotten des Titus gebildet hatte, die damals und neuerlich auch in unsern Tagen entdeckt wurden [76]). Seine Lauben, seine Wagen, Vogelhecken, Taubenschläge, die er an den genannten Orten gemalt, wie in andern in Rom und Italien, täuschen das Auge durch ihre Wahrheit; und in den Thieren, besonders einheimischem, wie ausländischem Geflügel soll er den höchsten Grad von Trefflichkeit erreicht haben. Auch allerei Werkhausarbeiten wusste er trefflich mit dem Pinsel nachzumalen, so dass, als er in Raffael's Säulengange einige nachgemachte Teppiche angebracht, ein Stallbube, der eilig einen Teppich suchte, um ihn, ich weiss nicht wo, dem Papste unterzubreiten, nach denen von Giovanni lief und getäuscht ward. Nach der Plünderung zog er in Italien umher, überall als der geschick-

75) Morto da Feltro unter Alexander VI. fing auch an Grottesken zu malen, doch ohne Gypsarbeit. *Baglione Vite p.* 21. *L.*

76) Der Eingang in diese Grotten war absichtlich verschlossen worden. Von mehrern Grottesken in Pozzuolo und Baja und Rom schreibt Serlio, dass einige bösartige und neidische Menschen sie verderbten und zerstörten, damit Andere nicht genössen, was ihnen so reichlich geworden war (B. 4. L. 11.). Die Nachwelt hat ihren Namen, die Serlio verschwieg, nachgespürt, und Manche haben Raffael, Andere Pinturicchio, Andere Vaga, oder Giovanni da Udine angeklagt, oder vielmehr seine Schüler und Gehülfen, deren es unendlich viele gab, nach Vasari. S. Mariotti Br 9. S 224 ff. und *Memorie delle belle arti Jahrg.* 1788. S, 24. *L.* — Meine Note No. 11 des vor. Abschnitts. *Q.*

teste und heiterste Meister in Verzierungen anerkannt; wesshalb bei andern Schulen von ihm wird müssen gesprochen werden, bis er in seinem Alter wieder nach Rom kam, und dort, vom Papste mit einem Gehalt unterstützt, starb [77]).

Polidoro da Caravaggio, anfangs Handlanger bei den Arbeiten im Vatican, nachher Künstler von grossem Namen, zeichnete sich durch Nachahmung der alten Basreliefs aus, und bildete in schönen Grau-in-Grau-Bildern, oder Monochromen, heilige, wie gewöhnliche Geschichten nach. Nie hat man in dieser Gattung etwas Vollkommeneres gesehen, rücksichtlich der Composition, der breiten Behandlung, wie der Zeichnung, worin, nach Vieler Zeugnis, Raffael und er sich mehr, als Alle, dem Style des Alterthums näherten. Rom war ehmals sehr reich an Friesen, Giebelfeldern und Thürstücken von ihm und von Maturino aus Florenz, einem wackern Zeichner und seinem Mitarbeiter, welche aber fast alle zu grossem Nachtheile für die Kunst untergegangen sind. Die Fabel von der Niobe in der Goldmaske, eines ihrer vorzüglichsten Werke, ist auch eines der von der Zeit und der Rohheit noch am meisten verschonten. Einigermassen wird dieser Verlust durch Stiche, welche Cherubino Alberti und Santi Bartoli davon machten, ersetzt. Polidoro verlor seinen Mitarbeiter in Rom, durch die Pest, wie man glaubt, und zog sich nach Neapel, hierauf nach Sicilien, wo er von einem Gesellen seines Geldes wegen erdrosselt wurde. Mit ihm schien Erfindung, Anmuth und Kühnheit zu sterben. Soviel für jetzt genug von ihm als Künstler! Als einen der Meister der Neapolitaner Schule werden wir ihn im vierten Buche wiederfinden.

77) Er ward ihm auf das Stempelamt angewiesen, als Sebastiano aus Venedig damit bekleidet wurde und betrug 300 Scudi. Federici bemerkt, der eine habe Fra Sebastiano, und der andere nicht F. Giovanni geheissen. Dies ist auch kein Wunder. Der Bischof heisst Monsignore; wer aber einen Gehalt auf ein Bisthum bezieht, führt darum nicht auch den Titel. Daraus also lässt sich nicht folgern, wie er wollte, dass Sebastiano erst Dominicanermönch gewesen mit dem Namen F. Marco Pensaben, dann vom Papst verweltlicht und Stempler geworden, so jedoch, dass er dies Fra als Erinnerung an seinen ersten Stand behalten.

L.

Pellegrino da Modena, aus dem Hause Munari, kam unter Raffael's Schülern ihm am nächsten in den Gesichtern und anmuthiger Stellung und Bewegung der Gestalten. Nachdem er die erwähnte Geschichte Jakobs, und vier aus Salomon's Leben in dem Raffaelschen Säulengange wunderbar ausgeführt, lebte er zu Rom und arbeitete in mehreren Kirchen, bis der Meister starb. Nachher kehrte er in seine Vaterstadt, wo er Vater einer zahlreichen Nachkommenschaft von Raffaelisten ward, wie wir zu seiner Zeit erzählen werden.

Bartolommeo Ramenghi, sonst Bagnacavallo, und von Vasari il Bologna genannt, gehört auch zu denen, die in der Säulenhalle arbeiteten; doch weiset man in Rom darum keine bestimmte Arbeit von ihm nach; eben so wenig von Biagio Pupini aus Bologna, wo Beide nachher vereint malten. Vasari hat Erstern nicht mit Lob überhäuft, den Zweiten aber geradezu getadelt. Von ihren Verdiensten wird bei den Bolognern die Rede seyn, zu welchen Bagnacavallo zuerst einen neuen und bessern Styl brachte.

Ausser diesen nennt Vasari Vincenzio di S. Gimignano in Toscana, dem er, als Raffael's bestem Nachahmer, grosses Lob ertheilt, und führt einige Giebelfelder auf Kalk von ihm an, die aber jetzt nicht mehr vorhanden sind. Nach der Plünderung Rom's kehrte er in sein Vaterland, aber so niedergeschlagen und verschüchtert, dass er ein ganz anderer Mensch schien; daher Vasari nichts weiter von dem, was er späterhin gemalt, erwähnt. In ähnlichen Verfall gerieth damals ein Gefährte des Vincenzio, Namens Schizzone, der viel Schönes versprach. Auch Caredone werden wir bei der Bologner Schule durch Schwermuth alle Kraft verlieren sehn. Unter den Gemälden in dem Säulengange finde ich keins von Vincenzio angeführt; vielleicht aber gehört ihm der Moses auf Horeb, den Taja bloss muthmasslich Raffael's del Colle entschlossenem Pinsel zuschreibt, der allerdings in der Farnesina unter Raffael, und in Constantin's Saale unter Giulio arbeitete. Von diesem Künstler und seinen Schülern haben wir hinlänglich im ersten Buche gehandelt, wo wir auch noch mehr von Giorgio sagten.

Timoteo della Vite aus Urbino kehrte, nachdem er einige Jahre in Bologna der Malerei unter Francesco

Francia obgelegen, in seine Vaterstadt, und ging von dort zu der Akademie über, welche Raffael, sein Landsmann und Verwandter, im Vatican eröffnet hatte. Er half ihm an den Sibyllen in der Kirche della Pace, wovon er die Cartons behielt; und nicht gar lange darauf kehrte er, gleichviel aus welchen Gründen, wieder nach Urbino zurück und lebte dort noch viele Jahre bis an seinen Tod. Er hatte eine Manier nach Rom gebracht, die ziemlich viel vom funfzehnten Jahrhundert hat, wie einige seiner Madonnen im Hause Bonaventura, im Capitel zu Urbino, und zu Pesaro bei den Conventualen in der Wiederfindung des Kreuzes beweisen. Er vervollkommnete sie unter Raffael, und nahm viel von seiner Anmuth, seinen Stellungen und seinem Colorit an; blieb jedoch stets ein beschränkter Erfinder, und bei einer gewissen Zagheit des Pinsels genauer, als grossartig. Die Empfängnis bei den Osservanti zu Urbino, das *Noli me tangere* in der Kirche S. Angelo zu Cagli sind vielleicht seine besten Werke. Pietro della Vite, angeblich sein Bruder, malte in gleichem Style, aber schlechter; vielleicht ist dies der Prediger von Urbino, Raffael's Verwandter und Erbe, von welchem Baldinucci im 5ten Bande handelt. Letzterer behauptet auch im 4ten, dass die Künstler des Urbinischen Gebiets unter Raffael's Schüler einen gewissen Crocchia rechneten, und ein Gemälde von ihm bei den Capuzinern in Urbino aufzeigten. Hierüber kann ich weiter nichts beibringen.

Gleicherweise hielt sich kurze Zeit bei Sanzio Garofalo, oder Benvenuto Tisi da Ferrara auf; aber dies reichte hin, ihn zum Ersten seiner Schule zu machen, wie wir seiner Zeit sehen werden. Er ahmte von Raffael Zeichnung, Züge, Ausdruck, auch viel im Colorit nach; nur hatte er ausserdem noch etwas Feuriges und Starkes, das aus seiner Schule herzurühren scheint. Rom, Bologna und andere Städte Italiens haben von ihm eine Menge kleiner Bilder nach evangelischen Geschichten. Sie sind von verschiedenem Werthe und nicht alle von ihm allein gemalt. In grossen Bildern ist er ausgezeichneter; die Gallerie des Fürsten Chigi hat sehr viele. Seine Heimsuchung im Palast Doria ist eines der schönsten Stücke der reichen Sammlung. Dieser Künstler pflegte auf seine Bilder ein Veilchen, oder, wie man in Italien

gewöhnlicher spricht, eine Nelke zu malen, vielleicht um auf seinen Namen hinzudenten. Unter Raffael's von Vasari, oder auch Titi und Taja angeführten Werken, woran Jünglinge mit arbeiteten, ist keines angeführt, woran Garofalo Theil hätte.

An der Fabel der Psyche nennt Titi als Gehülfen Gaudenzio Ferrari, von welchem jedoch, als Haupte der Mailänder, in einem andern Buche die Rede seyn wird. Nach einiger minder alten Schriftsteller Zeugnis sagt Orlandi, er habe mit Sanzio an Torre Borgia gearbeitet, und lässt ihn früher Schüler des Scotto und Perugino seyn. In Florenz und anderwärts in Unteritalien zeigt man von ihm einige höchst zierliche Bilderchen auf, welche einen Anhauch aus dem funfzehnten Jahrhundert haben, jedoch nicht von der Peruginer Schule. Von diesen Gemälden werden wir anderswo sprechen; hier bemerke ich nur, dass ich in der Lombardei, wo er lebte, auch nicht ein Bildchen in diesem Geschmacke unter seinem Namen gesehen; Raffaelisch ist er stets und den Vorzüglichsten der Römischen Schule nah.

Vasari erwähnt auch Jacomone da Faenza; dieser copirte Raffael's Werke und bildete sich daran zum Erfinder. Er blühte in Romagna, und von ihm will man den Raffaelschen Geschmack herleiten, der sich schnell in diesem Striche Italiens verbreitete. Vasari und Baldinucci handeln von ihm. Zu seiner Zeit wollen wir ihn näher zu schildern suchen.

Ausser den genannten Schülern oder Gehülfen Raffael's gedenken die Geschichtschreiber mehrerer anderer, von welchen ich hier ein kurzes Verzeichnis gebe. Pistoja, Schüler des Fattore, wahrscheinlich auch mit ihm an Sanzio's Werken arbeitend, wie Raffaellino del Colle mit Giulio, wird von Baglione ein Schüler Raffael's genannt, und auf dessen Zeugnis auch von Taja. Von ihm ist bei den Toscanern gehandelt worden und wird bei Neapel wieder die Rede seyn, wo wir denn auch Andrea da Salerno finden werden, als Ersten der Schule, welchen Dominici als Raffael's Schüler nachweiset.

In *Colucci's Memorie di Monte Rubbiano* S. 10 wird auch Vincenzo Pagani, daselbst geboren, als Schüler die-

ses Meisters angegeben. Dort ist von ihm in der Collegienkirche eine schöne Himmelfahrt der Marie; eine andere in Fallerone; zwei zu Sarnano in der Kirche seiner Mönche, nennt P. Civalli, seiner Aussage nach sehr schätzbar und Raffaelisch. Dieser Künstler, von welchen ich in Piceno bis 1529 Nachweisungen finde, kommt mir in Umbria 1533 wieder entgegen, wohin er, als sein Sohn Lattanzio schon als Stadtvoigt von Perugia angestellt war, sich begeben und im Auftrag das Bild der Capelle degli Oddi in der Kirche der Conventualen, wie wir schon sagten, gemalt zu haben scheint. Laut Vertrags sollte mit ihm Paparelli arbeiten, der also als Gehülfe angesehen werden musste, weil er als zweiter genannt und von Vasari bei andern Gelegenheiten auch in dieser Stellung erwähnt wird. Da jedoch geschichtlich nichts weiter, als der Vertrag über dies Gemälde, bekannt ist, so begnüge ich mich, zum Andenken dieses so löblichen und dennoch soviele Jahre der Geschichte unbekannten Künstlers hinzuzufügen, dass er noch in dem erwähnten Jahre malte. Ob er aus Raffael's Schule stamme, oder ob dies nur ein in seiner Heimat mit der Zeit verbreitetes Gerücht sei, welches auf sein Alter und seinen Styl allein sich gründet, ist eine Frage, die nur mit sicherern Urkunden, als denen, die wir haben, zu entscheiden wäre. Ich lobe Lazzari, der von F. Bernardo Catelani, einem Urbiner, welcher zu Cagli in der Capuzinerkirche das Hochaltarbild malte, sagt, er habe darin in Raffaelschem Style gemalt, nicht aber ihn für seiner Schüler ausgiebt.

Marcantonio Raimondi, hat man behauptet, habe nach Raffael's Skizzen gut, ja zur Bewunderung des Meisters selbst gemalt. Wie uns Malvasia dies überliefert, lasse ich es dahin gestellt; mir scheint es zweifelhaft und ungewiss. Armenini setzt auch in diese Schule Scipione Sacco, einen Maler von Cesena; Orlandi den Don Pietro da Bagnaja, von welchen bei Romagna die Rede seyn wird. Einige haben auch Bernardino Lovino dazu gerechnet, Andere Baldassare Peruzzi; Meinungen, die wir widerlegen. Befremdlicher ist uns die Vermuthung des della Valle vorgekommen, dass Coreggio dieser Schule angereiht werden könne, wol bei den Gemälden der Säulenhalle gebraucht

worden, und die Magier, welche Vasari dem Perino beilegt, colorirt haben möge; alles dies auf das Lächeln der Madonna und des Kindes hin. Diese Vermuthung, und ähnliche Bedenken, Seltsamkeiten, Speculationen sind das Stroh, welches uns dieser Schriftsteller auch von gutem Getraide gegeben. Gehen wir zu den Ausländern!

Bellori hat unter die Raffaelisten Michel Cockier, oder Coxie[78]) aus Mecheln gezählt, von welchem in der Kirche dell' Anima einige Wandgemälde vorhanden sind. Als nachher in Flandern durch Jeroon Cock's Kupfer mehrere Werke Raffael's bekannt wurden, ergab sich Cockier's Diebstahl; dennoch blieb er berühmt, weil er mit ziemlicher Erfindsamkeit sehr anmuthige Ausführung verband. Mehrere seiner bessern Bilder gingen nach Spanien und wurden dort theuer bezahlt. Palomino[79]) macht uns mit einem andern trefflichen Schüler Sanzio's bekannt, nämlich Pier Campanna, einem Niederländer, der zwar die Trockenheit seiner ursprünglichen Schule nicht verläugnen konnte, aber doch zu seiner Zeit immer sehr geachtet wurde. Er war zwanzig Jahr in Italien, und wurde vom Patriarchen Grimani nach Venedig gebracht, für welchen er mehrere Bildnisse, und die berühmte Magdalena malte, welche von der Martha in den Tempel geführt wird, um Christi Predigt zu hören. Dies Bild, welches der Patriarch einem seiner Freunde hinterliess, kam nach vielen Jahren an Hrn. Slade in England. Pier Campanna zeichnete sich in Bologna durch einen Triumphbogen aus, den er zu Karl's V. Ankunft malte. Von diesem ward er nach Sevilla geladen, wo er lange arbeitete

78) Michiel Cocxie (so schreibt Carel van Mander *Het Schilder Boeck. Amsterdam* 1618 in 4to. 2. *Theil Folio* 175 und 176. diesen Namen ward 1497 zu Mecheln geboren, ward ein Schüler von Bernh. van Brüssel und reiste jung nach Italien, wo er sich Raffael's Styl so viel als möglich aneignete. In der Kirche S. Maria de la Pace in Rom waren Malereien von ihm. Er kehrte in sein Vaterland zurück, malte viel für Kirchen und Kunstfreunde und starb im hohen Alter 1592 im 95sten Jahre seines Lebens. Sein Vaterland verlor seine schönsten Werke, welche nach Spanien kamen. *Q.*

79) S. *D. Antonio Palomino Velasco el museo pintorico y escala optica theorica y pratica de la pintura. Vol.* 2. *Madr.* 1715. *fol.* *Q.*

und Schüler zog, unter welche Morales [80]), von seinen Landsleuten der Göttliche genannt, gezählt wird. Er übte sich in kleinen Bildern, die nachher eifrig von den Engländern gesucht und, in ihr Vaterland gebracht, für selten und kostbar gehalten wurden. Etliche grosse Altarblätter sind in Sevilla; als die geachtetsten nennt man die Reinigung in der Cathedrale, und die Abnahme vom Kreuze zu S. Croce. Dieses Bild betrachtete und studirte Morillo, ein wahrhaft grosser Maler, immer wieder, der, auch nach den Schulenhäuptern Italiens betrachtet, nicht nur Beifall, sondern Bewunderung und Staunen weckt. Als man diesen fragte, warum er auch in seinen spätern Jahren immer wieder zu diesem Gemälde kehrte, antwortete er, „ich warte auf den Augenblick, wo Christus vollends vom Kreuze herabkommt.“

Auch von einem Mosca, ich weiss nicht ob einem Italiener, oder Ausländer, habe ich gehört, als muthmasslichem Zögling dieser Schule. Der Christus, der nach Golgatha geht, jetzt in der Akademie zu Mantua ist allerdings Raffaelisch, möchte aber eher ihn als Nachahmer Sanzio's rechtfertigen. In der Londoner Ausgabe des Palomino von 1742 finde ich einige andere für Schüler Raffael's ausgegeben, die kurz vor, oder auch nach 1520 geboren ihm nicht angehören konnten; wie Gaspare Bacerra, Vasari's Gehülfe, Alfonso Sanches, ein Portugiese, Gio. di Valenza, Fernando Jannes. Dergleichen Beispiele kommen oft in der Geschichte der Malerei vor, wie ich so oft bemerken muss; meistens sind es Stimmen des vorigen Jahrhunderts. Als man überall anfing Nachrichten von alten Malern zu sammeln, hielt man sich an ihren Styl; und als könne der Menschengeist nichts, was er nicht durch mündliche Lehre lerne, ward jeder Nachahmer ein Schüler des Nachgeahmten, und jede Schule glaubte ihre Entstehung glänzender und herrlicher zu machen, wenn sie Namen grosser Künstler dazu zählte.

80) Der göttliche Morales Perez war von Badajoz. Der Fleiss, welchen er auf seine Gemälde wendete, war so gross, dass die Summen, welche für seine Werke gezahlt wurden, ihm Zeit und Mühe nicht ersetzen konnten und Morales ward bewundert, blieb aber arm. Philipp II, König von Spanien, sah ihn und erbarmte sich seiner und sorgte für seinen Unterhalt, als sein Alter ihm zur Arbeit die Kräfte geraubt. Q.

Dritter Zeitraum.

Nach Rom's öffentlichem Unglück verfällt die Malerei und wird immer mehr zu Manier.

Nach dem Jahre 1527 staunte Rom, wenn es erwog, was sich ereignet und noch ereignete, und begann nun allmälig, gleich einem seekranken Schiffe, seine Schäden wieder auszubessern. Unter andern Schädigungen im apostolischen Palaste hatten die Soldaten auch einige Köpfe Raffael's verletzt; F. Sebastiano, solcher Arbeit bei weitem nicht gewachsen, sollte sie herstellen. So urtheilte Tizian darüber, der die Zimmer besuchte und, ohne um die Sache zu wissen, Sebastiano selbst fragte, wer doch der anmassliche Unwissende gewesen, der diese Gesichter beschmiert[1])? Ein Urtheil eines Unbefangenen, vor welchem ihn Michelangelo's Gönnerschaft nicht schirmen konnte! Damals regierte Paul III., unter welchem die Künste sich wieder hoben, und am Palast Caprarola und andern grossartigen Werken Pauls und der Farneser Enkel sich kräftigten. Hätten sie aber nur auch einen Meister, wie Raffael gefunden! Buonarroti arbeitete, wie gesagt, in Diensten des Papstes, und hinterliess der Römischen Schule grosse Vorbilder, aber nicht grosse Schüler. Sebastiano, nach Raffael's Tode dieses Mitwerbers frei und mit dem einträglichen Amte des Stemplers bekleidet, ergab sich dem Weltleben, und war aus einem bequemen gar ein müssiger Mann geworden. So konnte Vasari ausser Laureti keinen Schüler von ihm lobend erwähnen [2]). Giulio Romano wurde wieder nach Rom eingeladen, und ihm die Vorsteherschaft über den Bau der Peterskirche angetragen; aber der Tod hinderte ihn an der Rückkehr in seine Vaterstadt. Perino del Vaga

1) *Dolce dial. della pittura. p.* 11. *L.*

2) Von ihm bei der Bologner Schule, wo er seine besten Jahre verlebte, und auch in der Römischen, wo er lehrte. Sebastiano hatte auch wol Schüler oder Nachahmer; denn in seinem Style ist eine Communion der heil. Lucia in der Collegienkirche zu Spello. Der Maler unterzeichnet sich *Camillus Bagazetus Camers faciebat. Orsini Risposta p.* 16. *L.*

kam wieder, und hätte wol der Malerei wieder aufhelfen können, wenn er soviel Gemüth, als Geistesgrösse gehabt hätte. Aber er war nicht so grossherzig, als sein Meister; er lehrte neidisch, arbeitete habgierig, oder arbeitete im Grunde nicht selbst, sondern übernahm jede theure oder wohlfeile Arbeit und liess sie, auch auf Kosten seines Ehrgefühls, von jungen Leuten ausführen. Er suchte die bessern Talente an sich zu ziehen, wie wir bald sehen werden, aber bloss, damit sie, von ihm abhängig, ihn nicht um Aufträge und Gewinn brächten. Neben guten hatte er auch mittelmässige und schlechte; daher auch in den Zimmern des Castel S. Angelo und an andern Orten, wo er gemalt, ein grosser Unterschied in den Figuren ist. Seine meisten Gehülfen sind nicht geschichtlich merkwürdig geworden. Viel brauchte er einen Luzio Romano, einen handfertigen Mann, von welchem im Palast Spada ein Fries ist; einige Zeit war Marcello Venusti aus Mantua sein Gesell, ein Jüngling von grosser Fertigkeit, aber verzagt und mehreren Beistandes bedürftig, als Perino ihm leistete. Diesen gewährte ihm nachher Buonarroti, dessen Zeichnungen er trefflich ausmalte, wie oben bereits gesagt wurde, und mit dessen Hülfe er auch in der Erfindung gewann [3]. So hatte Perino immer Arbeit und Geld in Menge. Ein ähnliches Gewerbe machte Taddeo Zuccaro aus der Kunst, wenn wir Vasari glauben dürfen; ja Vasari selbst, soviel seine Bilder zeigen.

Wie es damals um die Malerei gestanden, kann man aus vielen Arbeiten ersehen; aber keine ist so merkwürdig, als der unter Paul III. angefangene und kaum dreissig Jahre darauf 1573 beendigte königliche Saal. Vaga hatte die Aufsicht darüber, wie Raffael über die Vaticanischen Zimmer; er machte die Abtheilungen, verzierte die Decke, leitete alle Stuccoverzierungen, Friese, Embleme, grosse Figuren, alles meisterhaft. Hierauf zeichnete er auch die historischen Sachen, worüber er 1547 starb. Durch Michelangelo's Begünstigung kam Daniel di Volterra an seine Stelle, der unter seiner Leitung eben dort schon Stuccos geliefert hatte. Daniel

3) Er malte die heil. Catharina in S. Agostino, die Krippe in S. Silvestro zu Monte Cavallo, und so in mehrern Kirchen. *L.*

hatte den Gedanken, die Schenkungen der Fürsten darzustellen, welche die weltliche Herrschaft der Kirche erweitert oder hergestellt hatten, woher auch der Saal der Königsaal hiess. Dieser Gedanke wurde von den nachherigen Malern theils festgehalten, theils abgeändert. Er war von Natur langsam und unentschlossen; und nach der Kreuzabnahme, die er, wie wir erzählten, mit Michelangelo's Hülfe malte, leistete er nichts Wunderwürdiges mehr. Er fing einige Figuren an; als aber 1549 der Papst starb, musste er des Conclaves halber die Gerüste wegnehmen und das Unvollendete verhängen; es missfiel auch und wurde unter Julius III. nicht fortgesetzt; noch weniger aber unter Paul IV., zu dessen Zeit die Malerei so geachtet war, dass die von Raffael in einem Saale des Vaticans gemalten Apostel[4]) weggekratzt wurden.

Pius IV., der auf Vasari's Anregung 1561 den Plan wiederaufnahm, hatte Salviati Alles übertragen, bewilligte aber endlich auf Buonarroti's Bitten, dass Salviati die eine und Ricciarelli die andere Hälfte überkäme. Die Arbeit ging jedoch desshalb nicht schneller von Statten. Damals galt beim Papste Pirro Ligorio sehr viel, ein unzuverlässiger Neapolitanischer Alterthumskenner, dabei aber guter Baumeister und Frescomaler von einigem Verdienst[5]); kühn, mit Ricciarelli wegen seiner Hörigkeit an Buonarroti, wie mit Salviati, wegen seiner Unhörigkeit an ihn, gleich unzufrieden. Da er nun sah, dass der Papst nicht eben Lust zu warten hatte, schlug er ihm vor, auch junge Leute auszusuchen und die Gemälde unter sie zu vertheilen. Vasari setzt hinzu, Salviati habe sich desshalb geschämt und Rom verlassen; als er aber zurückgekehrt, sei er gestorben, ohne seine Arbeit zu beenden; der ohnedies langsame Ricciarelli habe nicht fortgearbeitet und sei ebenfalls nicht lange nachher gestorben. Nun wurden die Bilder, so gut es ging, Raffael's Nachkommen aufgetragen. Livio Agresti aus Forli, Gi-

4) Gestochen v. M. Antonio. *Q.*

5 Er malte in Rom einige Giebelfelder; im Oratorio des heil. Joh. des Enthaupteten ist der Tanz bei Herodes Tafel von ihm, in Zeichnung nicht sonderlich, in Färbung matt; Perspective und Kleiderpracht, fast im Geschmack der Venezianer Schule, konnten dem Bilde einigen Werth verleihen. *L.*

rolamo Siciolante aus Sermoneta, Marco da Pino, ein Siener, waren bei Perino del Vaga gewesen und hatten nach seinen Cartons gemalt; Taddeo Zuccaro hatte unter Giacomone da Faenza Handfertigkeit gewonnen und auch seinen jüngern Bruder Federigo herangebildet. Diesen nun wurden die geschichtlichen Bilder übertragen, und Samacchini und Fiorini aus Bologna, wie Giuseppe Porta della Garfagnana, auch Giuseppe Salviati genannt, ihnen beigegeben. Porta war Francesco Salviati's Schüler gewesen, von welchem er die Zeichnung gelernt hatte; im übrigen blieb er der Venezianer Schule treu, wo er lebte. Vasari zog in diesem Vereine Taddeo Zuccaro allen Andern vor; aber der Hof war mit Porta so zufrieden, dass beinah die übrigen Bilder ausgethan worden wären, damit er allein den ganzen Saal malte. Er stellte Alexander III. dar, wie er auf dem Marcusplatz in Venedig Friedrich Rothbart nochmals segnete; und hier konnte er mit Bauwerken und Verzierungen ganz nach Venezianer Art überladen. Vergleicht man aber diese Arbeit mit den übrigen, so findet man doch eine gewisse Gleichförmigkeit des Geschmacks, wie sie jener Zeit artet; in allen fehlen kräftigere Farben und Schatten. Die Malerei scheint, so zu sagen, mit den Jahren zu altern, und zwar die Züge ihrer schönern Zeit noch zu bewahren, nur aber erschlafft und ohne die frühere Rüstigkeit. Die noch fehlenden Bilder wurden nach Pius IV. Tode von Vasari und seiner Schule unter seinem Nachfolger gemalt; das Wenige, was noch blieb, unter Gregor XIII. ergänzt, der 1572 gewählt wurde.

Hier beginnt nun eine minder glückliche Zeit für die Malerei, und schlechter wird sie noch unter Sixtus V., Gregor's Nachfolger. Diese Päpste liessen so viel malen und bauen, dass man in Rom fast keinen Schritt thun kann, ohne ein päpstliches Wappen mit einem Drachen oder Löwen zu finden. Baglione hat Alles genau beschrieben, und ihm verdanken wir auch die Nachrichten über dieses und das folgende Zeitalter. Es ist alten Leuten eigen, bei ihren Bestellungen sich mit mittelmässigen Arbeiten zu begnügen, weil sie Treffliches nicht zu erleben oder zu geniessen fürchten. Daher wurden Schnellmaler gebraucht und geschätzt; besonders zu Sixtus Zeit,

von dessen Strenge gegen langsame Künstler wir bald ein furchtbares Beispiel anführen werden. Nicht viel genauer malte man auch nachher bis auf Clemens VIII., als viele Arbeiten eiligst mussten beendet werden, ehe das heilige Jahr 1600 begann. Unter diesen Päpsten überschwemmten Italienische und auswärtige Maler die Stadt, wie unter Domitian die Dichter und zu M. Aurelius Zeiten die Philosophen. Jeder brachte seinen Styl dahin; Viele verschlimmerten ihn aus Eil. So wurde namentlich die Wandmalerei ein Handwerk, ein mechanisches Treiben, eine Nachahmung, nicht des Natürlichen, worauf man nicht sahe, sondern der launenhaften Einfälle, welche in den Köpfen der Künstler entstanden [6]). Colorit war nicht besser, als Zeichnung. In keinem Zeitalter hat man die reinen vollen Farben so gemisbraucht, in keinem ist das Helldunkel so matt gewesen, in keinem hat man sich weniger um Harmonie bekümmert. Manieristen sind es, welche Kirchen, Klöster, Säle in Rom mit Bildern bevölkert haben; in den Bildersammlungen der Fürsten haben sie nicht gleiches Schicksal gehabt. Darum aber ist dieser Zeitraum gleichwol nicht zu verachten; denn auch er zählt wackere Männer und gleichsam Ueberbleibsel aus der vorhergehenden guten Zeit. Wir haben bereits die Maler, welche in Rom unter den ersten Päpsten des Jahrhunderts auftraten, erwähnt, und werden nicht wenig Andere nennen müssen. Meistens waren es auswärtige und werden in andern Schulen uns näher bekannt werden; hier will ich vorzüglich die beschreiben, welche innerhalb der Römischen entstanden, und die, welche darin ihren eigenen Styl lehrten und verbreiteten.

Girolamo Siciolante da Sermoneta ist ein Raffaelist, welcher seiner glücklichen Nachahmung des Schulenhauptes wegen mit Sanzio's Schülern verglichen werden kann. Von seiner Hand ist im Königsaale Pipin, welcher, nachdem er Astolf, König der Longobarden, gefangen genommen, der Kirche Ravenna schenkt. Mehr als in Wandgemälden nähert er sich Raffael in einigen Oelbildern, wie im Martyrthum der heil. Lucia in S. Maria Maggiore; in der Verklärung in Ara Celi; in der Geburt Christi in der S. Maria della Pace,

6) *Bellori Vite de' pittori. p. 20.* L.

einem Gegenstande, den er äusserst anmuthig in einer Kirche zu Osimo wiederholte. Sein Meisterwerk ist in Ancona, das Hochaltarblatt in der Bartholomäuskirche, ein höchst reiches Gemälde, welches auf eine ganz neue, dem grossen Felde, und der Menge von Heiligen, die darauf vorkommen mussten, angemessene Weise abgetheilt ist. Oben ist der Thron U. L. F. zwischen einem heitern Reigen von Engelskindern; zu beiden Seiten zwei heilige Jungfrauen knieend. Zu dieser Höhe führen zwei schöne Stufenreihen, eine zum Theil; und so den obern von dem niedern Grunde getrennt, stellte er auf diesem den Schutzheiligen dar, eine halbnackte Figur von starkem Ausdruck, nebst dem heil. ganz Raffaelschen Paulus, und zwei andern Heiligen. Es hat einen Farbenauftrag, eine Harmonie, eine Ganzheit, um deren willen Einige es für das beste Bild der Stadt halten; könnte man etwas daran noch wünschen, so wär' es eine bessere Abstufung der Gegenstände. Sermoneta arbeitete nicht viel für Bildersammlungen, Bildnisse ausgenommen, in welchen er für trefflich galt.

Ihm ähnlich an Geschmack, nur geleckter und gemischter aus Raffael und Andrea del Sarto, ist Scipione Pulzone da Gaeta, der in Jacopino's del Conte Arbeitzimmer aufgewachsen war. Obwol er schon in seinem 38sten Jahre starb, hinterliess er doch einen grossen Ruf, besonders als Bildnismaler. Er malte deren sehr viel für die Päpste und Herren seiner Zeit, und so trefflich, dass Einige ihn den Vandyck der Römischen Schule nennen. Ja, in ihm kündigte sich schon Seybold's feine Ausführlichkeit in den Haaren an, die Spiegelung der Fenster und anderer so kleiner Gegenstände, wie wir sie in der Natur sehen, in dem Augenstern. Auch fertigte er Bilder im feinsten Geschmack, wie den Gekreuzigten in der Vallicella, und Mariä Himmelfahrt in S. Silvestro zu Monte Cavallo, ein Bild von schöner Zeichnung, vieler Anmuth in den Tinten, und von schöner Wirkung! In der Borghesischen Sammlung ist eine heilige Familie von ihm; im Florentiner Museum ein Gebet im Garten; und so anderwärts kleine, für selten und kostbar geachtete, Zimmerbilder.

Taddeo und Federigo Zuccaro gelten für die Vasari dieser Schule. Wie Vasari nach Michelangelo's Vorgang grosse Kunstfertigkeit hat, so wollten diese besonders

in Raffael's Sinne malen. Söhne eines mittelmässigen Malers von S. Angiolo im Vado, genannt Ottaviano, kamen sie einer nach dem andern nach Rom; hier und im Kirchenstaate umher malten sie unendlich viel, bald Gutes, bald Mittelmässiges, bald auch Schlechtes, wenn sie ihre Schule arbeiten liessen. Ein Trödler, der alle Arten hatte, pflegte die Käufer zu fragen, ob sie Holländische, Französische, oder Portugiesische Zucker haben wollten, wie ein Würzkrämer gefragt haben würde; womit er nur zu verstehen geben wollte, dass er sie zu allen Preisen hätte. Taddeo, der ältere, hielt sich erst zu Pompeo aus Fano, dann zu Giacomone aus Faenza. Von ihm und den guten Italienern, die er unermüdlich copirte, lernte er, soviel nöthig war, sich hervorzuthun. Er bildete sich einen, zwar nicht gewählten, noch hinlänglich verstandenen, aber doch leichten und so zu sagen volksmässigen, dem der nicht gerade Erhabenes verlangt, gefälligen Styl. Er gleicht manchen Rednern, die ohne Ideenflug doch die Menge in Staunen setzen, weil sie versteht, was sie sagen, und in Allem, was sie sagen, Wahrheit und Natur findet, oder zu finden meint. Seine Malereien können eine Zusammenstellung aus Bildnissen genannt werden; schön sind die Köpfe, das Nackte weder häufig, noch gesucht, wie man in Florenz pflegte, aber nicht vernachlässigt; die Kleider, die Halsbinden, der Schnitt der Bärte im Geschmack seiner Zeit; die Anordnung ist einfach und darin, dass die Vorderfiguren nur zur Hälfte aus der Leinwand hervortreten, als ständen sie auf einem tiefern Grunde, oft nach einigen alten Mustern. Oft wiederholt er dieselben Gesichter und sein eigenes; in den Händen, Füssen, Faltungen ist er eben auch nicht gewandt und wechselnd, und fehlt daher nicht selten gegen die Symmetrie.

In Rom sind grossräumige Wandgemälde von Taddeo; zu den besten werden einige evangelische Geschichtsbilder in der Consolazione gerechnet. In Oel malte er wenig. Urbino hat in der Heiligengeistkirche ein Pfingsten von ihm, und noch ein Bild, das nicht zu seinen bessern gehört. Mehr ergetzt er in einigen kleinen Zimmerbildern, in denen er sich als vollendeten Maler kund giebt. Eins der besten, das ehmals der Herzog von Urbino besass, ist jetzt in Osimo in der Familie Leopardi; es ist eine Geburt unseres Herrn, in seinem besten

Style. Nichts aber macht ihn so berühmt, als die Gemälde des Palastes Farnese zu Caprarola, welche von Preninner 1748 in einem mässigen Bande gestochen sind. Sie enthalten Thaten berühmter Farneser in Krieg und Frieden. Auch sind dort andere Bilder aus der heiligen und Profangeschichte; vor allen berühmt ist das Zimmer des Schlafs, wo er viele ihm von Caro in einem sehr anmuthigen Briefe (*Lett. pitt. T. III. p.* 99) an die Hand gegebene dichterische Erfindungen ausführte. Die Fremden, welche beständig nach Caprarola gehen, kehren oft mit mehr Achtung vor diesem Zuccaro zurück, als sie hinkamen. Nun arbeiteten dort zwar mit ihm, und auch nach seinem Tode, Jünglinge ihm gleich, oder noch tüchtiger als er, deren Werke man nicht mit seinen verwechseln darf; aber sicher und stets sind sie doch nicht zu unterscheiden. Er lebte, wie Raffael, nicht mehr und nicht weniger, als 37 Jahr, und erhielt neben diesem sein Denkmal.

Sein Bruder und Schüler Federigo ist ihm ähnlich im Geschmack, aber nicht gleich in der Zeichnung; manierirter, als Taddeo, launenhafter in der Verzierung, gedrängter in der Zusammensetzung. Im Königsaale, im Saale des Palastes Farnese, in der Trinità de' Monti und anderwärts beendete er die unvollendeten Bilder seines Bruders, und begann wie mit eigenen Mitteln zu glänzen. So wurde er für tüchtig zu den grössten Unternehmungen gehalten und von Franz I. aufgefordert, die grosse Kuppel der Mutterkirche in Florenz zu malen, wo schon Vasari angefangen hatte, als er starb. Federigo malte über dreihundert Figuren funfzig Fuss hoch, den Lucifer abgerechnet, der so gross war, dass die andern wie Kinder daneben standen, wie er selbst sagt, und wobei er bemerkt, dass es die grössten bis dahin gemalten wären [7]. Ausser dem Ungeheuern des Werks ist jedoch nichts daran zu bewundern [8]; ja zu Peter's von Cortona Zeit dachte man

7) In der *Idea de' pittori, scultori e architetti*, wieder abgedruckt in den *Lett. pitt. T. VI. p.* 147. *L.*

8) Kaum war die Kuppel aufgedeckt, so begrüsste ihn der zierliche Lasca mit einem Madrigal in s. Gedichten, die 1741 herauskamen. Er tadelt mehr noch Giorgio d'Arezzo, d. i. Vasari, der aus Gewinnsucht eine Arbeit entworfen und übernommen hatte, welche, nach dem Urtheile der Florentiner, die Kuppel des Brunellesco

darauf, ein anderes Bild dafür von diesem Künstler malen zu lassen, hätte man nicht befürchtet, er möchte nicht lange genug leben, es zu beendigen. Nach dieser Kuppel war in Rom keine grosse Arbeit, die man nicht dem Federigo übertragen hätte; daher berief ihn Gregorius wieder, die Decke der Paulskirche zu malen und so die letzte Hand an ein von Buonarroti angefangenes Werk zu legen. Da ihn hier einige Höflinge tadelten, so malte und stellte er die Verläumdung aus[9]), worüber seine mit langen Ohren abgebildeten Tadler solche Klage beim Papste erhoben, dass Federigo seiner Sicherheit wegen von Rom fliehen musste. Er war einige Jahre abwesend und reiste damals durch Flandern, Holland und England, ward auch nach Venedig berufen, um im öffentlichen Palast einen Friedrich Rothbart zu den Füssen des Papstes zu malen. Ueberall ward er gebraucht und fand Beifall. Als der Papst versöhnt war, kehrte er zurück, die angefangene Arbeit zu beendigen, welche vielleicht das Beste war, was er ohne seinen Bruder in Rom malte. Auch das grössere Bild des heil. Lorenzo zu Damascus, und die Engel in Gesu, wie andere in andern Kirchen sind nicht ohne Verdienst. Auf dem Berge Pincio in Rom baute er ein Haus und schmückte es mit Wandbildern, Bildnissen seiner Familie, Gesellschaften, andern seltsamen und neuen Gegenständen, die er mit Hülfe seiner Schule, ohne sonderliche Mühe malte; und hier zeigt er sich mehr als irgendwo als einen Werkeltagsmaler und wahrhaften Häuptling des Kunstverfalls.

Auf Philipps II. Einladung ging er nach Madrid; da er aber am Hofe nicht gefiel, so wurde seine Malerei ausgestrichen, später von Tibaldi ergänzt, er aber mit einem guten Gehalt nach Italien zurückgesendet. Eine andere Reise durch die vornehmsten Städte Italiens, wo er Jedem, der nur wollte, seine

verderbte, die Alle bewunderten und Benvenuto Cellini „das Wunder schöner Arbeiten" zu nennen pflegte. Er schliesst damit:

Nie wird die Klage von Florenz entweichen,
Sieht man die Kuppel weiss nicht überstreichen.
L.

9) Es ist nicht das grosse Bild der Verläumdung des Apelles, das für die Familie Orsini *a tempera* gemalt und in Kupferstich vorhanden ist. Dies andere ist jetzt im Palast Lante und gehört wol zu Federigo's fleissigsten Bildern. *L.*

Dienste weihte, unternahm er gegen das Ende seines Lebens. Eines seiner besten Bilder ist eine Himmelfahrt in einer Betcapelle zu Rimini, wo er seinen Namen unterzeichnete; und ebendaselbst zu S. Maria *in Acumine* ihr Besuch, mit Apostelfiguren, die fleissiger sind, als er pflegte. Einfach und anmuthig ist eine Krippe von ihm im Dom zu Foligno, und die zwei Bilder aus dem Leben Mariens in einer Capelle zu Loreto, die er für den Herzog von Urbino malte. Die Cistercienser Väter in Mailand haben in ihrer Bibliothek zwei grosse Bilder von ihm, mit dem Schneewunder; es hat viel Figuren, lebendige Bildnisse, wie gewöhnlich, ein buntes und wohlerhaltenes Colorit. Im Collegio Borromei zu Pavia ist ein Saal mit einigen Wandbildern aus des heil. Karls Leben. Das geachteteste Stück ist der Heilige, der in seiner Klause betet; die übrigen, das Consistorium, wo er den Hut erhielt, und die Pest zu Mailand, würden besser seyn, wenn der Figuren nicht allzuviel wären. Er kehrte nach Venedig zurück, wo seine Malerei vorhanden, aber mehr noch als von der Zeit von einer Kälte Boschini's gegen einen gewissen Zucchero gelitten hatte, der in Venedig nicht sonderlich angeschrieben war; daher er sie wieder überging und zum Andenken an den Umstand dazu schrieb: *Federicus Zuccarus f. an. sal.* 1582, *perfecit an.* 1603. Es ist eines seiner besten Stücke, reich, sagt Zanetti [10]), schön und wohlerhalten. Er ging nach Turin, malte dort für die Jesuiten einen Paulus, und für Karl Emanuel, Herzog von Savoyen, begann er eine Gallerie zu verzieren. Dort gab er auch seine *Idea de' pittori, scultori e architetti* heraus, die er dem Herzog widmete. Hierauf kehrte er in die Lombardei zurück, wo er zu zwei andern Werkchen Anlass gab: *La dimora di Parma del Sig. Cav. Federigo Zuccaro*, und *Il passaggio per Italia, colla dimora di Parma del Sig. Cav. Federigo Zuccaro,* die in Bologna 1608 gedruckt wurden. Im folgenden Jahre ward er auf seiner Rückreise in Ancona krank und starb. Baglione bewundert das Verdienst dieses Mannes, das sich auch auf Bildhauerei und Baukunst erstreckte; mehr aber noch bewunderte er sein Glück vor allen

10) *Della pittura veneziana e dell' opere pubbliche de' Veneziani maestri, lib.* 5. *p.* 507. *Venez.* 1771. 4. Q.

übrigen gleichzeitigen Malern. Dies verdankte er grösstentheils seinen persönlichen Eigenschaften, einem vornehmen Ansehen und Betragen, literarischer Bildung, einnehmender Gewandtheit, und einer Freigebigkeit, welche ihm seine beträchtliche Einnahme kostete.

Er scheint mit Vasari gewetteifert und ihn als Schriftsteller übertreffen gewollt zu haben. Wie dem auch sei, er war übel gesinnt gegen ihn, wie man aus den Nachträgen zu Vasari's Lebensbeschreibungen ersieht, welche der Herausgeber der Römischen Ausgabe einigemal anführt, und des Neides und Miswollens zeiht, besonders im Leben des Taddeo Zuccaro. Um zu zeigen, dass er weit mehr als Vasari leiste, scheint er jenen tiefdunkeln Styl gewählt zu haben, statt Giorgio's schlichten und ebenmässigen. Das ganze in Turin gedruckte Werk dreht sich um innere und äussere Zeichnung, und enthält nicht sowol Vorschriften, als Grübeleien aus der peripatetischen Schule, welche damals zwar viel Aufsehen, aber nicht gelehrter machten. Seine Sprache ist voll von „intellectiven und formativen Begriffen, substanziellen Substanzen, formellen Formen" und sogar die Ueberschriften leiden an dieser Fettsucht, wie die des 12. Capitels: „dass die Philosophie und das Philosophiren eine metaphorische gleichnisartige Zeichnung sei." Dergleichen mag wol Einfältige verblüffen, aber nicht Gelehrte befriedigen [11]. Sie erkennen den Philosophen nicht an scholastischen Wörtern, die ausserhalb der Schulen von den besten Griechen und Lateinern als Schulfüchsereien vermieden wurden, sondern an einem regelmässigen Gange im Erklären, an Umsicht im Unterscheiden, an Scharfblick in Beziehung der Wirkungen auf ihre wahren Ursachen, an Zweckmässigkeit der Darstellung. Diese Eigenschaften findet man nicht leicht in Federigo's Werke. Unter philosophische

11) Dieselbe philosophische und ungeheuere Sprache hat man auch in den letzten Zeiten zum Nachtheil der Sprache und des guten Geschmacks in manchen Theilen Italiens häufig gebraucht. In der *Arte di vedere* liest man z. B. von länglichen Falten, der austrompeteten Auferstehung des Schönen u. s. w. Auch hat man Manches in der Malerei mit Manchem in der Musik erläutern wollen; was einem tüchtigen Capellmeister zu einem beissend witzigen Briefe Gelegenheit gab, der zum Theil in Ratti's Verteidigung S. 15 f. angezogen ist. *L.*

Worte mischt er kindische Reflexionen, wie wenn er nach vielen Umschweifen *disegno* von *segno di dio* ableitet; und statt junge Leute zu belehren, theilt er ihnen einen Haufen unfruchtbarer und schlecht verdauter Speculationen mit. Daher belehrt Eine Seite im Vasari mehr, als jenes ganze Werk, über dessen Unverdienst Mariette und Bottari einmüthig in ihren Briefen (*Lett. pitt. T. VI*) geurtheilt haben. Und gleich unnütz sind die andern beiden Werke, in deren einem einige Schlüsse über diese Behandlungsart aufgestellt sind, aus Furcht vor Streit in der Akademie der Ungenannten zu Parma.

Diese Abhandlung Zuccaro's soll zu Rom verfasst seyn, als er der Lukasakademie vorstand. Diese Akademie entstand unter Gregor XIII., welcher auf Ansuchen des Muziano den Stiftungsbrief unterzeichnete, wie Baglione in dessen Leben erzählt. Er sagt überdies, dass, als die alte Lukaskirche im Esquilino, wo, wenn ich nicht irre, die Maler sich versammelten, abgetragen war, ihnen die Kirche der heil. Martina am Fusse des Capitols eingeräumt wurde. Doch scheint der Brief nicht eher, als bis Zuccaro aus Spanien zurückkehrte, in Wirksamkeit getreten zu seyn; denn, nach desselben Geschichtschreibers Aussage, war er es, der ihn in Wirksamkeit setzte. Dies musste 1595 geschehen, wenn das Jahr 1695, welches nach *Pascoli I. p.* 201 die Lukasgesellschaft zu Rom feierte, das wahre Jubeljahr der Akademie war. Aber die Errichtung wird von Einigen in den November 1593 versetzt, wie Vernazza bemerkt, der unter die ersten Stifter oder Akademiker den Piemonter Arbasia zählt, nach *Romano Alberti Orig. et progr. dell' acad. del dis. Pav.* 1604. Baglione sagt, Federigo sei einhällig zum Haupte derselben erklärt worden. Dieser Tag war für ihn eine Siegesfeier; er kehrte von einer Menge Zeichnenkünstler und Gelehrten geleitet nach Hause, wo er fast selbst einen grossen Saal für die Akademie hergegeben hätte. Auch schrieb er in Prosa und in Versen über die Lukasakademie, welches Buch er mehr als einmal in seinem grössern Werke anführt. Er liebte diesen Verein ausserordentlich und ernannte ihn, nach Muziano's Beispiele, zum Erben seines Vermögens, wenn seine Linie einmal aussterben sollte. Ihm folgte in der Vorsteherschaft Lau-

reti und die Reihe würdiger Künstler, die bis in unsere Zeit hineinreicht. Seit langer Zeit schon ist die Akademie in eine Wohnung an der Kirche der heil. Martina verlegt, und mit Bildnissen und Bildern ihrer Mitglieder ausgeschmückt. Dort verwahrt man als einen Schatz das Bildnis des heil. Lukas von Raffael [12]) mit seinem eigenen; auch sieht man da Sanzio's Schädel [13]) in einem Schranke; die reichste Beute, die der Tod aus dem Reiche der Malerei davontrug. Gegen Ende dieses dritten Buchs werden wir nochmals auf diese Akademie zurückkommen. Jetzt wollen wir wieder von Federigo sprechen.

Seine Schule wurde durch Passignano und mehrere Zöglinge, die wir anderwärts genannt, in Aufnahme gebracht. Wir setzen zu diesen Niccolò Trometta, oder Niccolò da Pesaro, der in Ara Coeli viel malte; sein bestes Stück aber ist ein Nachtmahl unseres Herrn, zu Pesaro in der Kirche des Sacraments. Es ist ein so wohl gedachtes, harmonisches und an malerischem Schmucke reiches Gemälde, dass Lazzarini daraus Vorschriften für die Malerei, wie aus einem der besten in der Stadt, zieht. Barocci soll diesen Künstler sehr geschätzt haben. Baglione lobte die Bilder seiner ersten Zeit, musste aber doch gestehen, dass er in diesem guten Styl nicht beharrte, sondern ein geschmackloser Handwerker wurde, womit er Ansehen und Vermögen verlor. Ein anderer von Zuc-

12) Gest. v. Bloemart. Es hat ein sehr zweifelhaftes Ansehen und ist wol kaum von Raffael. *Q.*

13) Als Karl Maratti im Pantheon zu Rom Raffael ein Denkmal mit seiner Büste 1674 errichtete, wurde das Grab geöffnet und Raffael's Schädel herausgenommen. Es stört der Anblick dieses irdischen Ueberrestes das schöne Phantasiebild vom unsterblichen Raffael, welches wol jeder aus den lebensvollen, heitern, ewig jugendlichen Werken dieses Genius sich schafft und in der Seele trägt, und zieht zur gemeinen Wirklichkeit herab. Es ist doch nicht der Gehirnkasten, sondern das Leben darin, was wir verehren, und das Todte sollte man der Erde übergeben, der es gehört. Es ist unglaublich, wie eine Akademie der Künste einen solchen Fehlgriff thun konnte und noch so wenig Zartgefühl zeigt, mit Raffael's Schädel zu prunken. Auf mich hat noch kein Todtenkopf einen entsetzlichern Eindruck gemacht, als Raffael's Schädel in S. Luka. Raffael zu einem *memento mori* zu machen ist verbrecherisch, denn es ist, als wolle man dem Geistigen selbst die Unsterblichkeit ableugnen und den Glauben der Seele durch das Pfand irdischer Zerstörung hinwegschrecken. *Q.*

caro unterrichteter Pesarer war Gio. Giacomo Pandolfi, in seiner Vaterstadt durch mehrere Gemälde bekannt, die denen von Federigo nichts nachgeben; z. B. den heil. Georg mit dem heil. Karl im Dom. Auf Kalk malte er die ganze Betcapelle *del nome di dio* mit Geschichten aus dem A. und N. T. aus; da er aber bereits betagt und handgichtisch war, so legte er nicht viel Ehre damit ein. Sein grösseres Verdienst ist, dass er dem Simon Cantarini guten Unterricht ertheilt, von welchem, wie seinen Nachfolgern aus Pesaro, wir bei der Bologneser Schule handeln werden. Ebenso ward auch ein Spanier Paolo Cespede, in Rom Cedaspe genannt, von Zuccaro unterrichtet. Als er in Rom auftrat, erregte er mit einigen Wandgemälden, die noch in Trinità de' Monti und anderwärts zu sehen sind, schöne Hoffnungen. Er nahm ganz den Gang eines Naturalisten und hätte, da er noch jung war, darin fortschreiten können; aber er bekam in seinem Vaterland eine Pfründe und ging dahin, um davon zu leben. Marco Tullio Montagna wurde von Federigo als Gehülfe nach Turin mitgenommen; und von ihm ist vielleicht ein kleines Bild des heil. Xaverius nebst andern Heiligen, welches in einer Kirche daselbst der Schule Zuccaro's zugeschrieben wird. In Rom hat er in S. Niccolò im Gefängnis, in den Vaticanischen Grotten und an mehrern andern Orten verständig gemalt; aber auch weiter nichts.

Nach diesen genannten Meistern bieten, oder vielmehr drängen sich vor meiner Seele viele Gleichzeitige, und zuvörderst diejenigen, welche unter Gregor XIII. Arbeiten zu leiten hatten. Der Saal der Herzöge ward dem Lorenzino von Bologna aufgetragen, der nach Rom berufen ward und dort für einen trefflichen Maler galt; und dies verdientermassen, wie wir zu seiner Zeit sehen werden. Die Vaticanische Gallerie wurde damals zu malen angefangen, gleichsam eine ganze Gegend, so gross war dies Gebäude. Niccolò Circignani, oder delle Pomarancie, den wir schon im ersten Buche nannten, vertheilte die Arbeit unter mehrere junge Leute, welche historische Bilder, Prospecte, Landschaften und Grottesken malten. Der Papst wollte, dass der Raum auch der Gelehrsamkeit diente, und liess Abtheilungen für geographische Bilder des ganzen alten und neuen Italiens zeichnen; ein Unternehmen,

welches er dem P. Ignazio Danti, einem Dominicaner, auftrug, der Mathematiker und Kosmograph an seinem Hofe war und nachher zum Bisthum von Alatri befördert wurde. Er war aus Perugia und Glied einer Künstlerfamilie; zwei seiner Brüder waren Maler, Girolamo, von welchem in seiner Vaterstadt in S. Pietro einige Arbeiten nach Vasari sind, und Vincenzio, der in Rom dem Ignazio half, und schon als guter Wandmaler daselbst starb. Ein anderes grosses Werk wurde damals unternommen, die Fortsetzung der Halle des Raffael, oder ein daranstossender Arm, wo nach Sanzio's Vorschrift vier Bilder in jedem Bogen gemalt werden sollten, alle aus dem N. T. Roncalli, Circignano's Schüler, über welchen wir uns Näheres für den folgenden Zeitraum vorbehalten, wurde beauftragt, diesen Gemälden vorzustehen, stand aber selbst unter Danti, weil die Erfahrung gelehrt hatte, dass die Leitung der Arbeiten ganz Künstlern zu überlassen, der Ausführung schadet, indem nur Wenige sich bei der Wahl untergeordneter Künstler nicht von Vorliebe, Geiz, oder Eifersucht leiten lassen. Diese Wahl also wurde dem Danti vorbehalten, der mit Kunstkenntnis auch sittliche Eigenschaften verband. Er also vertheilte und leitete die ganze Arbeit so, dass die Ruhe, die Unterwerfung, die gute Ordnung der Raffaelschen Zeiten in dem Vatican wieder einzukehren schien. Doch die Kunst war freilich nicht mehr dieselbe, und die matten neuen Gemälde, gegen die alten gehalten, zeigen den Verfall; nur stellenweis sind Bilder von Tempesti, Raffaellino da Reggio, Palma dem Jüngern, Girolamo Massei, die jener Zeit viel Ehre machen.

Ein anderer Aufseher über die Arbeiten im Vatican, wol aber mehr in der Baukunst, als in der Malerei, war Girolamo Muziano aus Brescia, der, ohne in seiner Heimat berühmt zu seyn, jung nach Rom kam und dort als die beste Stütze des gründlichen Geschmacks galt. Aus der Venezianer Schule hatte er die Grundsätze der Zeichnung und des Colorits mitgebracht; und zuvörderst erwarb er sich Fertigkeit in ländlichen Ansichten, so dass er in Rom den Zunamen des jungen Landschafters bekam. Dies war aber nichts gegen seinen nachmaligen ausdauernden Kunsteifer, der soweit ging, dass er sich das Haupt schor, um nicht ausgehen zu können.

Damals malte er die Auferstehung Lazari, die aus S. M. Maggiore in den Quirinalischen Palast gebracht, öffentlich ausgestellt ihm schnell Buonarroti's Achtung und Gönnerschaft erwarb. In Rom's Kirchen und Palästen sind Gemälde von ihm, oft mit Landschaften in Tizianschem Geschmack. Die Karthäuserkirche hat ein sehr schönes Bild, einen Haufen von Anachoreten, welche aufmerksam einem Heiligen zuhören. Schön und gut ausgeschmückt ist die Beschneidung in Gesu; kunstreich die Himmelfahrt in Ara Coeli; anmuthig in Figuren und Landschaft die Wundmale des heil. Franciscus in der Kirche alla Concezione. Nicht verläugnet hat er sich in den Bildern im Dom zu Orvieto, die Vasari sehr lobt. In der Basilica zu Loreto sind in der Capelle der Heimsuchung drei Gemälde, und der Schafteich (Joh. 5, 2.) ist lieblich und wunderlich. Im Dom zu Foligno zeigt man ein Wandgemälde von ihm, die Wunder des heil. Felicianus, welches lange mit Kalk bedeckt vor einigen Jahren in schönem und frischem Colorit wieder zum Vorschein kam.

Muziano's Figuren sind genau gezeichnet, und nicht selten auf Michelangelo's Weise anatomisch Kriegerische und ausländische Trachten gelingen ihm, besonders aber Anachoreten und ähnliche ernstaussehende, vom Fasten abgemagerte Männer; überhaupt neigt sich seine Zeichnung mehr zum Trocknen, als zum Fetten. Den Stich der Trajanischen Säule hat man ihm zu verdanken: Giulio Romano hatte sie zu zeichnen angefangen; er setzte dies ungeheure Unternehmen fort und beendete es, so dass es gestochen und mit Anmerkungen ausgestattet werden konnte.

Sein bester Schüler war Cesare Nebbia aus Orvieto, welcher den Arbeiten unter Sixtus vorstand, und seine Gedanken zeichnete und von Untergebenen ausführen liess. Sein Mitvorsteher war Gio. Guerra aus Modena, der ihm die Stoffe zu Bildern gab und die Arbeiten an junge Leute vertheilte. Beide hatten die Leichtigkeit, die zu so vielen Arbeiten nöthig war, wie sie in Sixtus fünf Regierungsjahren in seiner Capelle zu S. M. Maggiore, in der Vaticanischen Bibliothek, in dem Quirinalischen, Vaticanischen und Lateranischen Palast, in der Scala Santa und an mehrern andern Orten ausgeführt wurden. Uebrigens ist zwischen Muziano und seinem

Schüler Nebbia ein grosser Unterschied; der Eine ist ein gründlicher, der Andere mehr ein handfertiger Künstler; zumal wo er Wände malt. Doch hat man auch sehr schöne und gut colorirte Altarblätter von ihm, worunter die Erscheinung Christi zu S. Francesco di Viterbo ganz Muzianisch ist. Baglione nennt neben Nebbia auch Gio. Paolo della Torre, einen Römischen Edelmann, der von Girolamo über den Dilettanten hinaus gefördert scheint. Taja fügt Giacomo Stella aus Brescia hinzu, den er des Abfalls vom Style seines Meisters zeiht. Dennoch arbeitete er in Gregorio's Halle und sonst nicht ohne Beifall. Zu bemerken ist, dass Bardon ihn zu einem Lioneser von Geburt machte, wiewol er viel in Italien gelebt.

Gleichfalls ein Ausheimischer, doch lange nach Muziano, war Raffaellino aus Reggio, der von Lelio di Novellara erzogen, in Rom sich einen Styl bildete, worin er der Erste ist. Es fehlt nichts darin, als etwas mehr Fleiss in der Zeichnung; er hat Geist, Anordnung, Weichheit, Ründung, Anmuth, die damals nicht häufig waren. Oelgemälde von ihm finden sich auf Gallerien, jedoch selten; sein Bestes sind die Wandgemälde mit kleinen Figuren; wie im herzoglichen Saale zwei Fabeln von Herkules sehr anmuthig, und in der an die Raffael'sche Halle stossenden zwei Bilder aus der evangelischen Geschichte. Auch zu Caprarola malte er neben den Zuccari und Vecchi so mannichfaltig, dass seine Figuren lebendig, die übrigen gemalt scheinen, wie Baglione sich ausdrückt. Dieser Reichbegabte starb früh, von Allen beweint, ohne würdige Schüler. Dennoch war er in Rom Schulenhäuptling und seine Arbeiten wurden von den Jünglingen der Akademie studirt. Viele Wandmaler bildeten sich nach ihm, besonders ein Römer Paris Nogari, von welchem viele Gemälde in seiner Vaterstadt sind, die man am Styl erkennt, darunter einige in der Halle. Auch ahmte ihm Gio. Batista della Marca nach, aus dem Geschlecht Lombardelli, ein wundersam begabter Jüngling, der leider nur die Mühe scheute. In Perugia und Rom sind viele Wandgemälde von ihm, die besten aber in Montenovo, seinem Geburtsorte. Mehr als die Genannten näherte sich dem Raffaellino ein ebenfalls jung gestorbener Mailänder, Giambatista Pozzo, der im Idealschönen

der Guido dieser Zeit ist. Man braucht nur in der Jesuiterkirche in einer Capelle den Engelreigen zu sehen. Hätte er bis in die Zeiten der Caracci gelebt, welch ein Maler wär' aus ihm geworden!

Tommaso Laureti, ein Sicilier, den wir unter F. Sebastiano's Schülern gelobt haben und unter den Künstlern zu Bologna loben werden, wurde zu den Zeiten Gregor's XIII. nach Rom eingeladen und mit einem höchst kitzlichen Werke beauftragt. Er sollte nämlich die Decke und die Lünetten im Saale Constantin's malen, dessen untern Theil schon Giulio Romano und Perino verherrlichet hatten. Er stellte Gegenstände dar, wie sie Constantin's Frömmigkeit angemessen waren, gestürzte Götzen, errichtete Kreuze, zur Kirche geschlagene Landschaften. Die Bewirthung, die ihm der Papst im Palast angedeihen liess, war, wie Baglione sagt, fürstlich; und theils aus natürlicher Langsamkeit, theils weil er eben keine Eile hatte, zu einer malerischen zurückzukehren, dehnte er die Arbeit so in die Länge, dass Gregorio's Regierung zu Ende ging und die des Papstes Sixtus begann. Dem neuen Fürsten schien Laureti die Geduld des Vorgängers zu misbrauchen; und durch Vorwürfe und Drohungen, wenn er nicht bald die Gerüste wegrisse, jagte er ihn so in Schrecken, dass er von nun an nur auf Schnelligkeit bedacht war. Als das Werk in diesem ersten Jahre der neuen Papstregierung aufgedeckt wurde, schien es des Ortes minder würdig, die Figuren zu gross und schwerfällig, das Colorit herb und hart, die Formen gemein; das Beste ist ein Tempel an der Decke, der vortrefflich in der Perspective ist, worin Laureti unter die Ersten seiner Zeit gerechnet werden kann. Zu dieser Misachtung kam noch Verlust; denn nicht nur ward er nicht bezahlt, wie er hoffte, sondern es wurden ihm auch alle Lebensmittel bis auf das Pferdefutter in Rechnung gebracht, so dass der Arme nichts vor sich brachte und in Ungemach unter der folgenden Regierung starb. Sein Ansehen jedoch wusste er sich wieder zu verschaffen, namentlich durch Brutus und Horatius auf der Brücke, die er auf dem Capitol bestens malte. Gelehrt in der Kunsttheorie und mittheilsam, lehrte er sie in Rom unter grossem Zulaufe. Sein Schüler und Gehülfe im Vatican war Antonio Scalvati, ein Bologner, der zu Sixtus Zeiten

unter den Malern der Bibliothek gebraucht wurde, nachher unter Clemens VIII., Leo XI. und Paul V. als Bildnismaler sich auszeichnete.

Dagegen setzte sich Gio. Battista Ricci aus Novara, der unter Sixtus nach Rom kam und gute Proben seiner Fertigkeit an der Lateranischen Treppe und der Vaticaner Bibliothek gab, schnell in die Gunst des Papstes, der ihn zum Aufseher über die im Palast Quirinale zu liefernden Malereien machte. Auch unter Clemens VIII. ward er geachtet, zu dessen Zeit er in S. Giovanni Laterano die Weihung dieser Basilica malte; und hier arbeitete er, nach Baglione's Meinung, besser als anderwärts, wiewol er an vielen Orten und in Rom viel arbeitete. Seine Bilder haben eine gewisse Leichtigkeit, etwas Fröhliches und Heiteres, welches das Auge gewinnt. Er war an einem Orte geboren, wohin Gaudenzio Ferrari den Raffaelschen Styl gebracht und wo sein Schwiegersohn Lanini ihn, nur unkräftiger, geübt hatte; und es scheint, als wäre Ricci immer schwächer darin geworden, wie es in Rom ergangen war; so war auch sein Styl der Raffaelsche auf Handfertigkeit und Manier zurückgekommene, wie der des Circignani, Nebbia und der Meisten aus jener Zeit.

Giuseppe Cesari, auch der Ritter von Arpino genannt, war unter den Malern berühmt, wie Marino unter den Dichtern. Der Geschmack des schon verderbten Jahrhunderts lief dem Falschen nach, wenn es nur etwas Glänzendes hatte; und diese Beiden, Jeder in seinem Gewerbe, begünstigten und förderten den gemeinsamen Irrthum. Beide hatten viel Talent, und es ist eine alte Bemerkung, dass Künste, wie Republiken, am meisten durch grosse Geister leiden. In Cesari entwickelte sich das grosse Talent schon in der Kindheit, erwarb ihm schnell die Bewunderung der Kenner und den Schutz des Danti, wie Gregor's XIII. Unterstützung; und es dauerte gar nicht lange, so galt er für den grössten Meister in Rom. Einige mit Giacomo Rocca[14]) nach Michelangelo's

14) Schüler des Dan. di Volterra, von welchem er diese und viele andere Zeichnungen des Meisters erbte. Er arbeitete wenig und meistens nach fremden Zeichnungen, die er, wie gut sie auch waren, nicht glücklich ausführte und, wie Baglione sagt, nicht gefällig. *L.*

Zeichnungen, deren Giacomo sehr viele hatte, gelieferte Gemälde machten ihm Anfangs einen Namen, aber soviel bedurfte es damals gar nicht. Die Meisten begnügten sich schon mit der Leichtigkeit, dem Feuer, dem Lärm, dem Leutegedränge auf seinen Bildern. Die Pferde, die er vortrefflich malte, die Gesichter, die er kräftig darstellte, gefielen Allen: Wenige bemerkten das Unrichtige der Zeichnung, Wenige die Eintönigkeit der Extremitäten, Wenige das Grundlose in den Falten, den Abstufungen, Schlaglichtern und Schlagschatten. Unter diesen Wenigen waren Caravaggio und Annibale Caracci; durch sie kam es zur Sprache, und darum zu Ausforderungen. Er nahm die des Caravaggio nicht an, weil dieser noch nicht Ritter war; Annibal nicht die des Ritters von Arpino, weil, sagte er, sein Degen sein Pinsel wäre. So hatten diese beiden grossen Künstler in Rom kein grösseres Hindernis bei ihrer Verbesserung der Malerei, als Cesari, seine Schule und seine Gönner.

Der Arpinat überlebte Beide mehr als 30 Jahre, und hinterliess ein noch fehlerhafteres Geschlecht. Er war doch am Ende ein geborener Maler und hatte in einer so umfassenden und schweren Kunst doch Gaben, seine Fehler zum Theil zu verdecken; er colorirte in Wandbildern vortrefflich, erfand glücklich und viel, beseelte die Figuren und ertheilte ihnen eine Lieblichkeit, welche Baglione, der ganz andere Grundsätze hegte, doch bewundern musste. Dieser unterschied auch zwei Style Cesari's, den einen lobenswerthen in der Himmelfahrt zu S. Prassede und mehrern verkürzten Propheten; der Madonna im Himmel in S. Gio. Grisogno, wo er sich im Colorit auszeichnete; der Halle im Hause Orsini, und auf dem Capitolio in der Geburt des Romulus, und der Schlacht zwischen den Römern und Sabinern; einem Wandbilde, das Einige allen seinen übrigen vorgezogen haben. Noch könnte man einige, besonders kleine, Bilder mit auf Holz aufgesetzten Goldlichtern hieher rechnen, wo er höchst vollendet und gleichsam ein anderer Künstler ist; in welchem Geschmack ich eine Erscheinung bei den Grafen Simonetti in Osimo und einen heil. Franciscus in Entzückung zu Rimini im Hause der Herren Belmonti gesehen habe. Sein zweiter Styl ist sehr frei und nachlässig; und diesen hatte er nur zu oft, theils weil er nicht

studiren mochte, theils Alters wegen; wie man an drei andern Bildern auf dem Capitolio sieht, welche in demselben Saale vierzig Jahre nach den ersten gemalt sind. Seine Werke sind fast unzählig nicht nur in Rom, wo er unter Gregorius und Sixtus arbeitete, unter Clemens VIII. den Arbeiten zu S. Giovanni Laterano vorstand, und unter Paul V. darin fortfuhr; sondern auch ausserhalb Rom, in Neapel, Monte Casino und mehrern Städten des Papstes; diejenigen nicht zu erwähnen, welche er für auswärtige Höfe und einzelne Personen malte. Für diese, sogar für gemeine, arbeitete er schneller, als für Fürsten, gegen welche er sich immer, wie der Horazische Tigellius, unlustig und spröde erwies, sich gern bitten liess und nicht um sie zu kümmern schien: so stolz hatte ihn der Beifall eines verderbten Jahrhunderts gemacht!

Er zählte viele Schüler oder Gehülfen, mit welchen er namentlich die Gemälde im Lateran lieferte, ohne selbst sonderlich den Pinsel zu führen. Einige von ihnen hafteten an dem, was das Schwächste an ihm war, und wurden, weil sie nicht so von der Natur begünstigt waren, unerträglich. Ein Muster, das nachahmliche Fehler hat, täuscht leicht. Einige aber aus seiner Schule verbesserten sich auch nach andern, wenigstens theilweise. Einer seiner Brüder Bernardino copirte Buonarrotische Zeichnungen vortrefflich und arbeitete an des Ritters Giuseppe Werken fleissig; von seiner eigenen Erfindung ist wenig vorhanden, da er sehr jung starb. Länger diente dem Arpinaten ein Cesare Rossetti, ein Römer, von welchem mehrere Arbeiten mit eigenem Namen vorhanden sind. Auch kennt man eine von Bernardino Parasole, der in der Blüthe der Jahre starb. Guido Ubaldo Abatini aus Città di Castello wurde von Passeri unter den Wandmalern gelobt, namentlich wegen einer Vertiefung in Vittoria. Francesco Allegrini di Gubbio war ein seinem Meister in der Zeichnung ähnlicher Wandmaler, soviel sich aus der Kuppel des allerheil. Sacraments der Cathedrale von Gubbio, und aus einer andern in der Madonna de' Bianchi ergiebt; man findet da dieselben winzigen Verhältnisse und dieselbe übermässige Leichtigkeit wieder. Indess konnte er mehr leisten, wo er in reifern Jahren, oder fleissiger arbeitete. Er wird von Ratti in mehrern Wandbildern zu Savona im Dom und

im Hause Gavotti, so wie im Hause Durazzo zu Genua gelobt, und namentlich sein frisches Colorit, wie seine Fertigkeit in der Perspective gepriesen. Auch Baldinucci empfiehlt ihn wegen ähnlicher Arbeiten im Hause Panfili; mehr Achtung verdient er in kleinen Bildern und Schlachten, welche in Rom und Gubbio nicht selten sind. Auch malte er Figuren in Landschaften von Claude; zwei derselben sind im Hause Colonna. Er lebte viel in Rom, und mit ihm sein Sohn Flaminio, den Taja wegen einiger Bilder in den Vaticanischen Hallen lobt.

Baglione hat viele andere theils aus dem Kirchenstaate, theils auswärtige genannt. Donato von Formello (einem Gute der Herzöge von Bracciano) hatte seines Lehrers Vasari's Styl sehr verbessert; dies bezeugen seine Bilder aus dem Leben des Petrus auf einer Treppe des Vaticans, besonders das mit der im Munde des Fisches gefundenen Münze. Er starb sehr jung, zum Nachtheil für die Kunst. Giuseppe Franco, auch dalle lodole genannt, weil er zu S. Maria *in via* und auf andern Bildern eine Lerche anbrachte, und Prospero Orse, beides Römer, arbeiteten mit in der Sixtuscapelle. Hierauf lebte der Erste einige Jahre in Mailand; der Zweite ging von historischer zu Grotteskenmalerei über und ward wegen seiner Geschicklichkeit darin Prosperino *dalle grottesche* genannt. Ebenfalls ein Römer war Girolamo Nanni, der besonders Erwähnung verdient, weil er in allen jenen Arbeiten nie eilte und den Oberaufsehern, die ihn drängten, immer antwortete: wenig und gut; was nachher auch sein Zuname ward. Er arbeitete immerfort mit gleichem Eifer und gleicher Liebe, nach Kräften, zu S. Bartolommeo *all' isola*, zu S. Caterina *de' funai*, und anderwärts; zeichnete sich aber durch nichts aus, als diesen seinen guten Willen. Daher genüge über ihn, wie über Giuseppe Puglia oder Bastaro, und Cesare Torelli, ebenfalls Römer, über Pasquale Cati von Jesi, einen unermüdlichen aber etwas mühseligen Handfertigen, und andere Künstler, welche Rom selbst vergessen hat und nicht mehr achtet, eine kurze Anzeige, wie sie der Geschichte zur Pflicht wird, welche, wie ich seines Orts bemerkt habe, nicht alle mittelmässige übergehen darf.

Es würde zu weitläuftig werden, die Auswärtigen aufzuzählen; genug, dass in der Bibliothek mehr als hundert, fast lauter ausländische Maler arbeiteten. Im ersten Buche habe ich des würdigen Künstlers, Gio. de' Vecchi, gedacht, der seit den Farnesischen Zeiten unter die ersten gezählt wurde; so wie der Colonie seiner landsmännischen Maler, die Raffaellino nach Rom sendete. Eben daselbst findet man Nachrichten über Titi, Naldini, Zucchi, Coscj und nicht wenig Florentiner; und im folgenden über Matteo von Siena und einige andere aus dieser Schule. So werden im vierten Buche ihre Stelle finden Matteo aus Leccio, und Giuseppe Valeriani dell' Aquila; weiterhin wird auch der jüngere Palma erwähnt werden, ein Venezianer, der in der Halle mit arbeitete, um die Zeit, wo in S. Maria Maggiore auch der Venezianer Salvator Fontana malte, welchen hier erwähnt zu haben mir genügt. Auch wird man Nappi und Paroni unter den Mailändern, unter den Bolognern Croce, Mainardi, Lavinia Fontana, und nicht wenig Andere in verschiedenen Schulen finden, die in diesen Zeiten in Rom malten, ohne lange dort zu verweilen, oder mindestens, ohne Schüler zu bilden.

Hier könnten wol auch einige Ausländer umständlicher erwähnt werden, welche mit unsern Landsleuten die Werke unter jenen Päpsten ausführten, und zwar mit so grösserem Rechte, weil von ihnen anderwärts in diesem Werke nicht die Rede ist. Aber derer, die in Rom arbeiteten, waren zu allen Zeiten gar zu viel, als dass man sie in einer Geschichte der Italischen Malerei Alle aufzählen sollte. Ein Niederländer Arrigo malte die Auferstehung in der Sixtinischen Capelle und auch ausserdem in Rom auf Kalk; wird auch von Baglione als tüchtiger Künstler gelobt. So war auch Francesco da Castello ein Niederländer, von feinem und gebildetem Geschmack; in S. Rocco ist ein Bild mit mehrern Heiligen von ihm, vielleicht sein bestes öffentliches Werk; denn fast all' seine Arbeiten waren Zimmer- und Miniaturbilder, worin er trefflich war. Von den Brilli's wird unter den Landschaftern die Rede seyn.

In diesem Zeitraume hatte der Kirchenstaat auch ausser Perugia bedeutende Maler. Es blühten dort die beiden Al-

fani und einige andere Nachfolger des guten Styls, welche, ich weiss nicht warum, entweder unbekannt in Rom waren, oder nicht gebraucht wurden. Ich habe von ihnen in der Schule Pietro's gesprochen, um sie nicht aus der Reihe der Peruginer zu scheiden; sie lebten und arbeiteten noch viele Jahre im sechzehnten Jahrhundert. Zu diesen kann man noch Piero und Serafino Cesarei [15]) und andere minder berühmte rechnen.

Zu Assisi lebte im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts ein Francesco Vagnucci, von welchem noch Werke in etwas alterthümlichem Geschmack übrig sind. Dort wohnte auch später Ritter Cesare Sermei, der zu Orvieto geboren in Assisi heurathete, sich daselbst bis gegen 1600 aufhielt und 84 Jahr alt starb. Er malte hier und in Perugia, wenn nicht als guter Zeichner in Wandmalerei, wenigstens gedankenreich, geistvoll in Bewegungen und kräftig in Tinten. Breit und sehr verdienstvoll ist er in Oelgemälden. Zu Spello sah ich ein Wunder des Andrea Caccioli von ihm, und mich dünkt, wenig andere Maler aus der Römischen Schule hätten sich damals mit ihm messen können. Seine Erben zu Assisi haben von ihm einige ziemlich grosse Bilder, welche

15) Zu Zeiten Pascoli's waren noch zu Spoleti, wo er sich ansiedelte, und an andern umliegenden Orten, köstliche Bilder, wie sie P. nennt, die oft wegen des zweideutigen Namens für Pietro's di Per. Arbeiten ausgegeben werden. Cesarei scheint jedoch dies nicht gewollt zu haben; denn er unterzeichnete bald *Perinus Perusinus*, bald *Perinus Cesareus Perusinus*, wie auf dem Rosenkranzbilde zu Scheggino vom Jahre 1595. Vasari in Agnol Gaddi's Leben nennt unter seinen Schülern Stefano aus Verona und sagt, „alle seine Bilder waren nachgeahmt und abgezeichnet von jenem Pietro di Perugia, einem Miniaturmaler, der alle Bücher, die zu Siena im Dom in der Bibliothek des Papstes Pius sind, ausmalte, und kunstfertig auf Kalk malte.“ Diese Worte sind Mehrern anstössig gewesen. Pascoli (*P. P. p.* 134) und Mariotti (*L. P. p.* 59) beziehen sie auf diesen Cesarei; als könnte ein im goldenen Jahrhundert Geborener einem Verlegenen aus dem vierzehnten solche Ehre erweisen wollen und die Stiftsherren zu Siena einem solchen Geschmacke huldigen, nachdem sie einen Razzi und Vanni gehabt. Der P. della Valle bezieht sie auf Pie. Vannucci, und weil er in den Chorbüchern seinen gewünschten Styl nicht findet, so widerlegt er Vasari, als hätte ein solcher Geschichtschreiber den grossen Mann als kunstfertigen Wand- und Miniaturmaler schildern können. Wahrscheinlicher war dieser Vasarische ein dritter bisher in Perugia unbekannter Pietro, von welchem in der Venediger Schule wird gehandelt werden. *L.*

Jahrmärkte, Umzüge, Bräuche beim Ablassfeste darstellen; Zahl, Mannichfaltigkeit und Anmuth der Figuren, Bauten und Witz ergetzen ausnehmend. In der Kirche des heil. Jakob zu Spello ist ein Bild des Kirchenheiligen und der Catherina vor U. L. F., worauf man lieset *Tandini Mevanatis* 1580, d. i. von Tandino aus Bevagna, einem Orte in der Nähe von Assisi; das Bild ist gar nicht zu verachten.

Gubbio hatte aus Einer Familie Nucci zwei Brüder, die Maler waren: Virgilio, angeblich einen Schüler Daniel's von Volterra, dessen Grablegung er für einen Altar in der Franciscanerkirche zu Gubbio copirte; und Benedetto, einen Schüler des Raffaellino del Colle, welcher für den besten Eugubinischen Maler gehalten wird [16]). Beide haben in ihrer Vaterstadt und in der Umgegend gemalt, Erster im Geschmack der Florentiner, Letzter in dem der Römischen Schule. Von diesem sind mehrere Bilder in Gubbio, welche seine Fortschritte im Raffaelschen Styl beweisen; und um ihn in seinem würdigsten Werke kennen zu lernen, muss man im Dom den heil. Thomas sehen, der das Wundmal am Herrn sucht. Man könnte es, wenn der Künstler nicht bekannt wäre, für ein Bild des Garofalo, oder eines ähnlichen Meisters halten. Kurz nachher blühte ein Felice Damiani, oder Felice da Gubbio heran, welcher in der Venediger Schule gebildet seyn soll. Allerdings hat die Beschneidung in der Dominicanerkirche nicht wenig von diesem Styl; gewöhnlich aber hängt er doch mehr dem Römischen Geschmacke nach, den er vielleicht von Benedetto Nucci annahm. Von ihm ist die Enthauptung des heil. Paulus zu Castel Nuovo in Recanati; der Heilige erregt das tiefste Mitleid, die Umstehenden haben verschiedene angemessene und ausdrucksvolle Stellungen; die Zeichnung ist bestimmt, das Colorit heiter und lebendig. Dabei steht das Jahr 1584. Ungefähr zehn Jahre darauf malte er zwei Capellen in der Madonna de' Lumi zu S. Severino aus Christi Leben und Kindheit; auch hier war er lieblicher, als kräftig. Sein fleissigstes und stärkstes Werk ist in S. Agostino

16) S. *Reposati Append. del To. II. della Zecca di Gubbio*, und Graf *Ranghiasci* im *Elenco de' professori eugubini*, im 4ten Bd. der Siener Ausgabe des Vasari a. E. *L.*

zu Gubbio die Taufe des Heiligen, vom Jahre 1594; ein Bild höchst reich an Figuren, welches durch Neuheit der Trachten, Bauwerke und Andacht in den Gesichtern überrascht. Er erhielt 200 Scudi dafür, für jene Zeiten nicht wenig; und man sieht wol, dass er nach dem Preise arbeitete; denn in andern, besonders einem von 1604, ist er ziemlich nachlässig. Federigo Brunori, auch Brunoini genannt, soll aus seiner Schule stammen; und sichtlicher noch als er, folgte dieser den Venezianern, malte nach der Natur, liebte fremdartige Trachten und starken Farbenauftrag. Die Bianchi haben von ihm ein *Ecce homo* vor dem Volke; kleine, aber muntere Figuren, woraus man sieht, dass er Albrecht Dürer's Kupferstiche studirt hatte. Pierangiolo Basilj, von Damiani und Roncalli erzogen, hat auch etwas von ihrem zarten Vortrag. Seine Wandbilder im Ubalduskloster werden geschätzt, und in S. Marziale ist eine Predigt unseres Herrn von ihm, mit einem zurückweichenden Säulengange und einer Menge Zuhörer; auch kleine Figuren wie in Dürer's Compositionen! Die Bilder scheinen Preisbewerbungen; Brunori ist kräftiger, Basilj artiger und gewählter.

In der letzten Ausgabe dieses Werkes erwähnte ich auch Castel Durante, jetzt Urbania, im Staate Urbino; wo ich Luzio Dolce unter den alten Malern nannte, von welchem ich nichts, als das schwache Bild in einer Dorfkirche zu Cagli vom Jahre 1536 gesehen hatte. Mittlerweile ist von Colucci *(T. XXVII)* eine Chronik von Castel Durante herausgekommen, worin von Luzio und andern dahin gehörigen Malern völlige Auskunft zu finden ist. Bernardino, sein Grossvater, und Ottaviano, sein Vater, waren gute Stuckarbeiter gewesen, hatten auch die Malerei getrieben, und er, der noch 1589 lebte, wird wegen Gemälde und anderer Kirchenbilder in und ausser seinem Geburtsorte gelobt. Was noch mehr sagen will, der Herzog soll ihn in der Imperiale gebraucht haben. Auch seines Bruders wird ehrenvoll gedacht; ganz besonders aber des Giustino Episcopio, sonst de' Salvolini genannt, der mit Luzio zugleich in der Abtei das Gemälde des heil. Geistes und andere Bilder umher malte. Auch allein führte er in Castel Durante und anderwärts mehrere Bilder aus, selbst in Rom, wo er lange studirte und lebte. Wahr-

scheinlich war Luzio's Gehülfe in den letzten Jahren Agostino Apolonio, ein Sohn seiner Schwester, die zu S. Angelo in Vado verheurathet war, der sich in Castel Durante niederliess, daselbst in Stucco und Malerei ehrenwerth arbeitete, besonders zu S. Francesco, und seines mütterlichen Oheims Arbeiten, wie Vermögen, erbte.

Zu Fratta, ebenfalls im Staat von Urbino, starb noch jung ein gewisser Flori, von welchem dort fast nichts übrig blieb, als ein Abendmal in S. Bernardino. Dies aber ist auch sehr gut im Sinne und Geiste des guten Jahrhunderts ausgeführt und verdient eine Stelle in der Kunstgeschichte. Nicht weit von dort ist Città di Castello, wo zu Vasari's Zeit ein Wandmaler Gio. Batista della Bilia und ein anderer Gio. Batista lebte, der im Palast Vitelli arbeitete. Ich weiss nicht, ob von ihm, oder von einem andern Avanzino Nucci Anleitung erhielt, der nach Rom ging, dort das Beste zeichnete, und Niccolò Circignano's Schüler und Gehülf in vielen Arbeiten war. In allen von Sixtus bestellten Malereien hatte er zu thun, und andere mehr führte er in mehrern Kirchen und Palästen aus; leicht, fertig, in einem dem Style des Meisters nicht unähnlichen, aber doch kleinern. Einige Zeit lebte er in Neapel, arbeitete auch in der Umgegend; in S. Silvestro di Fabriano ist ein Gemälde der Unschuldigen von ihm. Etwas später ist Sguazzino, den Orlandi wegen seiner Gemälde bei den Jesuiten in Perugia nennt; besser sind die in Città di Castello, wie der heil. Angelo im Dom, und die Lünetten mit allerlei Scenen aus dem Leben Mariens in der heil. Geistkirche, und andere in mehrern Kirchen. Er ist nicht sehr genau in der Zeichnung, hat aber dabei dreisten Farbenvortrag und Gegensatz, und eine Gesammtheit, die verdienstlich ist.

Ein bedeutender, obwol minder bekannter Maler war Gaspare Gasparrini, aus Macerata. Er war von Adel und malte mit Begeisterung in Oel und auf Kalk. Unter den Nachrichten aus Macerata[17]) ist auch die, dass er bei Giro-

17) Ich verdanke sie dem Ritter Ercolani, der sie mir freundlich übersendete. Sie sind vom Can. Piani und Herrn Antonio Ciccolini, einem Edelmann in Macerata, gesammelt. *L.*

lamo di Sermoneta malen gelernt [18]). Wie dem auch sei, Gasparrini geht einen ähnlichen Weg; nur ist er minder vollendet in der Ausführung, wie die beiden Capellen in S. Venanzio di Fabriano darthun, wo das Abendmal, und die Taufe unseres Herrn befindlich sind. Seitwärts malte er andere Scenen; die beste ist, Petrus und Johannes, welche Kranke heilen, schön in der Zusammensetzung und Manches nach Raffael. In seiner Vaterstadt kann man ihn aus den Wunden Christi bei den Conventualen, und etlichen Zimmergemälden bei den Verwandten seiner Familie, den HH. Ferri, sehen; andere sind zweifelbar, oder schlecht ausgebessert. Der P. Civalli, der am Ende des sechzehnten Jahrhunderts schrieb, spricht von diesem Künstler mit vieler Achtung, wie die *Antichità Picene To. XXV* beweisen. In der neuern Beschreibung der Gemälde von Ascoli finde ich, dass ein Sebastiano Gasparrini aus Macerata, ein Zögling des Ritters Pomaranci, daselbst eine Capelle des heil. Blasius auf Kalk malte. Ich fürchte aber, dies ist vielmehr Giuseppe Bastiani, Gasparrini's Schüler; von ihm zeigt man in Macerata eine andere Capelle bei den Carmelitern mit vielen Gemälden, vom Jahre 1594.

Ob Marcantonio di Tolentino, der in Toscana von Borghini und nach ihm von Colucci (*To. XXV, p.* 80) erwähnt wird, in seinem Geburtsorte wieder gemalt habe, kann ich nicht sagen. Von Caldarola, im Maceratischen, war ein Maler Durante de' Nobili, der Michelangelo nachstrebte. Eine Madonna von ihm unter vier Heiligen findet sich zu Ascoli in S. Pier di Castello, wo er Namen und Geburtsort nebst dem Jahre 1571 unterzeichnete. Aus einer andern Schule mag wol ein Simone de Magistris seyn, Maler und Bildhauer zugleich, der in der Landschaft umher viele Werke hinterliess. Sein Bild Philipp und Jacob im Dom zu Osimo von 1585 ist im Gedanken sehr einfach, in der Ausführung nicht eben glücklich; nicht so sind andere aus seinen reifern Jahren,

18) In der frühern Ausgabe nannte ich ihn nach einer handschriftlichen Angabe Serj, und meinte, Siciolante könnte auch wol Beiname seyn. Brandolese wies mir aber eine Grabschrift bei Galietti nach, wo er sich auch Siciolante zubenennt; daher wol eher Serio Beiname seyn möchte. *L.*

wie ich glaube, in Ascoli. In dem Rosenkranze zu S. Domenico hat Orsini viel Lobenswerthes in der Vertheilung der Figuren, in Zeichnung und Colorit gefunden. Eine andere Darstellung desselben Gegenstandes in S. Rocco zieht man jener ersten vor, bis auf die zugeschnittenen Figuren, wovon wir bei Andrea del Sarto und Taddeo Zuccaro gesprochen haben. Aus demselben Grunde wird Carlo Allegretti getadelt, der in derselben Stadt denselben Fehler beging. Er ist ein reicher Maler und aus einer Erscheinung in der Cathedrale zu Bassano kennen zu lernen, welche seine übrigen Bilder vertritt. Baldassini in der Geschichte von Jesi bei Colucci erwähnt da den Priester Antonio Massi, welcher in Bologna studirte und etliche Bilder malte; und Antonio Sarti, den ich für besser als Massi halte, und dessen Beschneidung in der Collegienkirche des Massaccio man sehr lobt. Dort war Paolo Pittori geboren, und schmückte diesen Geburtsort, wie seine Umgebungen sehr verständig. Diese Männer nun mögen als Provinzialmaler jener Zeit zur Probe dienen. Viele Andere theils Wandmaler, theils mittelmässige, theils auch weniger als mittelmässige, übergehe ich. Nicht Wenige freilich muss ich übergehen, bloss weil sie unbekannt sind. Uebrigens findet man im Kirchenstaate hier und da sehr schöne Werke, deren Urheber aufzusuchen und bekannt zu machen, schon der Mühe lohnte.

Schon in dem vorigen Zeitraume zertheilte sich allmälig die Kunst in mehrere Zweige; in diesem Zeitraume mehrten sie sich mittels einiger Talente, welche diese oder jene Gattung von Darstellung liebten. Nach Jacopo del Conte und Scipione da Gaeta preiset man die Bildnisse des Römers Antonio de' Monti, der unter den Bildnismalern Gregor's für den wahrsten galt; auch die von Prospero und Livia Fontana, wie Antonio Scalvati, alle drei aus der Bologner Schule. Zu diesen kann man noch den Mantuaner Pietro Fachetti setzen.

Die Prospectmalerei bearbeitete vortrefflich Jacopo Barocci, gewöhnlich Vignola genannt, ein grosser Name unter den Baukünstlern, worüber sein Verdienst um erstere gewissermassen vergessen worden ist. Man muss aber wissen, dass seine ersten Studien auf Figurenmalerei in Passarotti's

Schule zu Bologna gerichtet waren, bis ein natürlicher Zug ihn zur Prospectmalerei und mit ihrer Hülfe, wie er zu sagen pflegte, zur Baukunst führte, worin er Wunderschönes, unter andern den Palast von Caprarola, leistete [19]). Dort, und ich weiss nicht ob auch anderwärts, findet man Prospecte von seiner Hand. Als Schriftsteller findet er auch im Register eine Stelle, namentlich wegen seiner zwei Bücher über diese Gattung. Grosse Fortschritte machte die Prospectmalerei in Rom nach Laureti durch Gio. Alberti di Città di S. Sepolcro, dessen Lob ich hier nicht wiederholen will. Baglione nennt zwei Freunde Tarquinio aus Viterbo und Gio. Zanna aus Rom, deren Erster Prospecte, der Andere Figuren dazu malte; die beiden Brüder Conti aus Ancona, Cesare brav in Grottesken, Vincenzio in Figuren. Diese arbeiteten für Privatleute; in den Grottesken und andern niedlichen Gemälden des Vatican ward Marco aus Faenza unter Gregor XIII. sehr gebraucht; hier leitete er auch andere Künstler. Mehr von ihm bei den Romagnuoli!

An den Landschaften im apostolischen Palast und hier und da in Rom hatten Theil Matteo von Siena, der seines Orts erwähnt wird, und Gio. Fiammingo, welchen Taja uns in dem Herzogsaale kennen lehrt; besonders aber die Niederländischen Gebrüder Brill, Wand- und Oelmaler zugleich. Matteo behielt seinen etwas trockenen Styl und sein minder wahres Colorit bei; Paul, der ihn überlebte, verbesserte ihn nach Tizian und den Caracci. Er war vorzüglich, gab allerlei Ansichten lebendig und wahr wieder und mit angemessenen Scenen. Italien ist voll solcher Bilderchen [20]). Zwei

19) Plan und Ansicht dieses Palastes ist in dem trefflichen Werke, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs, mésurées et dessinées par Charles Percier et P. F. L. Fontaine* (*Par.* 1809) *pl.* 70 *ff.* Q.

20) *Het Schilder Boecke* von Carl von Mander *Fol.* 205 het Leben van Mattheus an Pauwels Bril ghebroeders Schilders von Antwerpen. Unter beiden Brüdern war Paul der Geschicktere. Obwol Beide lange in Italien lebten, so eigneten sie sich doch den Charakter dieses Landes nicht an und ihr Colorit, welches in das Blaugrüne fällt, blieb kalt, wie das Klima ihres Vaterlands. Ihr Baumschlag ist steif und gleicht in Papier ausgeschnittenen Blättern. Die Figuren, womit sie ihre Landschaften bevölkern, sind immer Niederländische Bauern in Italienischen Kleidern und man sieht es ihnen

andere Landschafter lebten damals in Rom, Fabrizio aus Parma, der mit Matteo, und Cesare aus Piemont, der mehr mit Paul verglichen werden kann. Auch darf Filippo d'Angeli nicht übergangen werden, der wegen seines langen Aufenthalts in Neapel der Neapolitaner hiess, eigentlich aber in Rom geboren war, wo er, wie auch erwähntermassen in Florenz, sehr beliebt war. Gewöhnlich arbeitete er im Kleinen; seine Ansichten sind fleissig und mit Figürchen geschmückt, die eine wunderbare Wirkung thun. Auch einige Schlachten hat man von ihm.

In dieser Gattung jedoch und in Jagden glich damals Niemand dem Antonio Tempesti; welchem, jedoch lange nachher, Francesco Allegrini folgte; Namen, die aus Obigem schon bekannt sind. Zu ihnen kann man noch den Römer Marzio di Colantonio setzen, wiewol er vielleicht mehr als zu Rom, in Turin arbeitete, wo er dem Card. Fürsten von Savoyen diente. Er war auch in Grottesken und Landschaften geschickt und malte kleine Wandbilder.

In diesem Zeitraume erwähnt Vasari die Fertigung von verglasten irdenen und vielfarbig so schön bemalten Gefässen, dass „die Malerei nicht schöner hätte seyn können, wenn sie von den trefflichsten Meistern in Oel gewesen wäre.“ Er behauptete, diese Kunst haben die Alten nicht gekannt; so vollkommen war sie wenigstens nicht. Gio. Batista Passeri in *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini* leitet die Kunst von dem Florentiner Luca della Robbia ab[21]), welcher der Erde einen verglasten

an, dass sie unter einem ungünstigen Himmelstriche geboren sind. Das Fremdartige dieser Bilder mochte die Italiener zum Beifall reizen und in der That waren sie reich an Erfindungen und mannigfaltig in Gegenständen, wenn auch einförmig in der Darstellungsweise. Matthäus starb 38 Jahr alt 1584 und Paul starb 70 Jahr alt 1626 zu Rom, wo beide Brüder begraben liegen. Sie malten eben so viel sehr grosse, als kleine Bilderchen. *Q.*

21) Ueber den Styl, in welchem Luca della Robbia arbeitete und einige seiner Werke, s. *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX. Vol. secondo di Leopoldo Cicognara. Pag.* 112. *Séroux d'Agincourt Histoire de l'Art par les monuments. Tome second. P.* 80. Lucas della Robbio, geb. zu Florenz 1388, war unter mehrern Verwandten, welche sich sämmtlich der bildenden Kunst gewidmet hatten, der vorzüglichste,

Ueberzug zu geben verstand, womit sie der Zeit widerstehen konnte; so wurden Basreliefs und Altäre gefertigt, die noch vorhanden sind, und die oben erwähnten Fussböden. Andere leiten sie von China her, von wannen sie auf die Insel Majolica und von da nach Italien gekommen sei. Die Erfindung wurde besonders im Staate von Urbino ausgebildet. Die mittlere Majolicaerde war schon lange verarbeitet worden; die feine ward es um 1500, durch einen trefflichen Plastiker, von welchem bei den Dominicanern zu Gubbio ein gut gebildetes und gemaltes Standbild des heil. Antonius, und in mehrern edlen Häusern viele Teller mit seinem Namen M. Giorgio da Ugubio vorhanden sind. Auch das Jahr bemerkte er, wonach ich denn finde, dass seine Fabrik 1519 begonnen und 1557 eingegangen seyn mag. In dieser Zeit betrieb auch Urbino die Plastik, und fast alle übertraf Federigo Brandani. Wer etwa glaubt, ich übertreibe, sehe nur seine Krippe in S. Giuseppe, und sage, wer, ausser dem Modeneser Begarelli, ihm an Lebhaftigkeit und Anmuth der Gesichter, an Mannichfaltigkeit und Eigenthümlichkeit der Gebärden, an Natürlichkeit der Beiwerke zu vergleichen sei! Thiere, als ob

Zwar einfacher, aber grossartiger sind seine Werke, als die seines Meisters, des berühmten Lorenzo Ghiberti. Lucas arbeitete in Marmor und Metall, und die Thüren von Bronze, welche Luca della Robbia für die Sacristei in der Kirche S. Maria de' Fiori fertigte, sind von grosser Einfachheit und Schönheit, und die einzelnen Figuren daran in einem sehr edlen Style ausgeführt. Lucas soll die glückliche Erfindung gemacht haben, gebrannte Erde zu verglasen, wodurch sie eine Dauer bekommt, welche der Witterung trotzen kann. Wenn er auch nicht der Erfinder der Glasur ist, da zu Breslau schon dem als Held und Minnesinger berühmten Herzog Heinrich IV. (s. Büsching's Grabmal des Herzogs Heinrich IV. von Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der altdeutschen Kunst im 13ten Jahrhundert nebst einer urkundl. Darstellung des Lebens Heinrichs IV. und 5 Abbildungen. Breslau 1826) ein mit schönen bunten glasirten Farben bemaltes Denkmal von gebrannter Erde um das Jahr 1295 errichtet wurde, und glasirte Dachziegel schon in früher Zeit gewöhnlich waren, so hat Luca della Robbia der Aeltere diese dauerhafte Masse in Italien vielleicht zuerst zu wichtigen plastischen Kunstwerken und zum äussern Schmuck von Gebäuden angewendet. In nordischen Ländern bediente man sich früher zu plastischen Werken der gebrannten Erde, aus Mangel an grossen Stücken weissen Marmors, wovon auch das colossale Marienbild zu Marienburg ein Beispiel ist. Lucas pflegte den Gründen der Basreliefs eine kräftig blaue Farbe zu geben und die Figuren weiss zu halten. *Q.*

sie lebten, zwei Quersäcke und ein Fässchen aufgehenkt, anderes armseliges und dem Ort angemessenes Geräth, Alles ist wunderbar. Das göttliche Kind überrascht vielleicht am wenigsten, ist auch nicht vollendet. Unterdessen liessen die Urbinaten auch die Kunst der gefirnisten Gefässe nicht sinken, worin besonders ein Rovigo gelobt wird. Was man anfangs auf Porzellan malte, war in der Zeichnung armselig, im Colorit aber achtbar, besonders wegen eines sehr schönen Roths, welches später ausser Gebrauch kam, entweder weil das Geheimnis verloren ging, oder weil Roth nicht leicht zu den übrigen Farben stimmte.

Zu der feinen Arbeit, wovon Vasari erzählt, brachte man es erst um 1540. Dies Verdienst erwarb sich Orazio Fontana aus Urbino, dessen Gefässe wegen des trefflichen Firnisses, der Figuren und der Formen vielleicht dem, was wir aus dem Alterthum haben, noch vorgezogen werden können. Er übte seine Kunst an mehrern Orten des Staats, besonders aber in Castel Durante, heut zu Tage einer Stadt Urbania genannt, wo eine sehr leichte und zu derlei Arbeiten sehr brauchbare Erde war. Mit ihm arbeitete sein Bruder Flamminio, der später vom Grossherzog von Toscana nach Florenz berufen die gute Art der Gefässmalerei einführte; eine Kunde, die uns eben Lazzari giebt, wofür ihm die Florentiner Kunstgeschichte Dank wissen muss. An dem in Urbino entstandenen guten Geschmack hatte der Herzog Guidobaldo viel Theil, ein Fürst, der die schönen Künste sehr liebte und die Fabrik stiftete, wie auf seine Kosten erhielt. Er überliess den Malern nicht, Zeichnungen zu machen, sondern schrieb ihnen vor, Kupferstiche nach tüchtigen Künstlern, besonders nach Raffael, zu brauchen; auch liess er mehrere noch nicht bekannte Zeichnungen Sanzio's, woran er reich war, anwenden. Daher heissen diese irdenen Gefässe oder Töpferwaaren Raffaelsschüsseln; und daraus sind manche Mährchen entstanden, die man von seinem Vater und ihm selbst erzählt; so wie der Zuname des Bechermachers von Urbino[22]), den dieser

22) Einen zweiten Grund dieser Benennung finde ich im Namen des Raffael Ciarla, der, weil er einer der vorzüglichsten Maler dieser majolischen Gefässe war und auf Befehl des Herzogs eine

grosse Künstler erhielt, wie wir an einem andern Orte sagen werden. Auch einige Erfindungen Michelangelo's wurden da angebracht, viele von Raffael del Colle und andern ausgezeichneten Künstlern. Im Leben des Batista Franco lieset man, dass er unendlich viel Zeichnungen zu diesem Zwecke gemacht; und von Taddeo Zuccaro wird erzählt, dass ihm alle Zeichnungen zu dem Credenzteller übertragen wurden, welcher, wie vorbemerkt, für Philipp II. gefertigt wurde. Andere Porzellanarbeiten wurden dort für Karl V. und mehrere Fürsten verfertigt; und nicht wenige bestellte der Herzog selbst für seinen Hof. Seine Apothekergefässe gingen nach der S. Casa zu Loreto, wo sie noch sind. Sie gefielen der Königin von Schweden so, dass sie dafür gleich viel silberne zum Tausche bot. Ein grosses Lager kam mit der Erbschaft der Herzöge von Urbino an den Grossherzog von Florenz, wo man in der K. Gallerie einige Proben davon sieht, darunter manche mit Angabe der Oerter, wo sie gefertigt. Viele sind auch in Häusern Römischer Herren und dem Gebiet von Urbino, und überhaupt in Italien nicht selten. Auf ihrem Glanzpuncte war die Kunst ungefähr zwanzig und etliche Jahre, von 1540 bis 1560, und die Porzellanarbeiten aus dieser Zeit verunzieren kein Museum. Mit den Fontani starb auch das Geheimnis dieses Firnisses, sagt Lazzari; so verfiel diese Kunst allmälig und endete in Handwerk und Waare. Mehr davon ist bei Passeri im 4ten B. der *Calogeriani* zu lesen; das *Dizionario urbinate* und die *Cronaca Durantina* nicht zu vergessen.

Malerei auf Lederwerk verdient wenig Lob, darf aber nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden, da Baglione ihrer im Leben des Vespasiano Strada, eines guten Römischen Wandmalers, gedenkt.

Menge zur Auswahl an den Spanischen Hof brachte, zu dieser Verwechselung Anlass geben konnte; man hat da wol gesagt, diese Schüsseln wären Werke Raffael's, und das Volk setzte dann hinzu, sie wären von Sanzio. *L.*

Vierter Zeitraum.

Barocci und Andere, theils aus dem Kirchenstaate, theils auswärtige, führen den guten Geschmack wieder in die Römische Schule ein.

Gregor's und Sixtus Werke, so wie viele Clemens VIII., brachten beinah die Römische Schule um den Sinn für das Gute, gaben ihr aber auch zugleich eine Stellung, ihn wieder zu erlangen. Indem Rom eine solche Sucht nach Gemälden hatte, ward es allmälig wieder der Schauplatz der besten Maler, wie ehmals unter Leo X. Jeder Ort sendete schon die ausgesuchtesten Talente dahin, fast wie die Griechischen Städte ihre tüchtigsten Bürger nach Olympia sendeten, um Palme und Krone zu gewinnen. Barocci aus Urbino war der Erste in der Schule gewesen, der erwachte. Er hatte sich nach Coreggio's Style gebildet, der gerade am meisten geeignet war, ein in jedem Theile, besonders aber im Colorit und Helldunkel vernachlässigtes Jahrhundert umzubilden. Wäre er nur in Rom geblieben und hätte die Leitung der Arbeiter überkommen, welche dem Nebbia, Ricci und Circignani aufgerückt wurde! Er war einige Zeit dort und half den Zuccari in Pius IV. Zimmern; aber er musste fort, nachdem ihm einige falsche Freunde mit greulichem Verrath aus Neid Gift beigebracht und seine Gesundheit so verderbt hatten, dass er ferner nur wenig und unterbrochen malen konnte. Wiewol er sich aber von Rom entfernt hatte, hielt er sich doch viel in Perugia und noch mehr in Urbino auf, und sendete von dort aus seine Bilder nach Rom und anderwärts. Aus ihnen zogen die Toscaner Schulen mittels Cigoli, Passignano und Vanni, wie bemerkt, viel Nutzen; und ich möchte wol behaupten, auch Roncalli und Baglione, soweit ich nach etlichen ihrer Gemälde, die ich an mehrern Orten gesehen, urtheilen darf.

Wie dem auch sei, nach den Grundsätzen des siebzehnten Jahrhunderts waren diese fünf in grossem Ansehen, als solche die dem herrschenden Geschmacke nicht folgten. Seit Clemens VIII. kam man auf den Gedanken, den Vaticanischen Tempel

mit mehrern Scenen aus Petri Leben zu schmücken und dazu die besten Maler zu brauchen; ein Gedanke, den man lange verfolgt hat, indem man nachher die Bilder auf Mosaik zurückbrachte, weil Holz und Schiefer der Feuchtigkeit dieser Basilica nicht widerstanden. Die fünf genannten wurden gewählt, jeder ein Bild zu malen; und Bernardo Castelli, einer der Ersten der Genueser Schule, war der sechste, der jedoch am wenigsten gefiel. Reich mit Geld, die ersten fünf auch noch mit der Ritterwürde belohnt, zeigten sie der Jugend an ihrem Beispiel, dass das Reich der Manieristen im Sinken war. Einen grossen Stoss versetzte ihnen auch Caravaggio durch seinen so ganz natürlichen Styl; und Baglione bezeugt uns, dass dieser Jüngling durch den grossen Beifall, den er gewann, den schon alten Federigo Zuccari eifersüchtig machte und seines ehmaligen Herrn, des Cesari, Nebenbuhler ward. Aber den grössten Stoss gaben den Manieristen die Caracci und ihre Schule. Annibale kam nicht lange vor 1600 nach Rom, vom Cardinal Farnese eingeladen, um seine Gallerie zu malen; eine Arbeit, die ihm ungefähr acht Jahre Zeit kostete, und, was kaum glaublich scheint, 500 Scudi einbrachte [1]). Auch in mehrern Kirchen arbeitete er. Nicht lange war sein Vetter Lodovico bei ihm; länger sein Bruder Agostino und immerfort seine Schule, wozu unter andern Domenichino, Guido, Albano, Lanfranco gehörten. Sie kamen zu verschiedenen Zeiten hin und bereits reif genug, dem Meister nicht nur zu helfen, sondern auch nach eigener Erfindung zu arbeiten.

Seit mehrern Jahren bereits sah Rom nur zwei äusserste Gegensätze in der Malerei. Caravaggio und seine Anhänger waren ganz Naturalisten [2]), Arpino und die Seinen

1) *Gallerie que l'excellent Ann. Carrachi a peinte à Rome dans le palais de Farnese. Le Febvre sculps* 20 Bl.; von Volpato und Bettelini in 6 Bl. *Q.* — Ueber seinen durch den Cardinal Farnese mittels der Ränke eines Spaniers Don Juan de Castro veranlassten Tod s. ein Fragment aus einem ungedr. Werke über die Künste in Italien von Hrn. Odevaere zu Gent im *Kunstblatt Jahrg.* 1828. *N.* 13. *S.* 51. f. *W.*

2) Unter Naturalisten versteht Lanzi solche Künstler, welche ohne Auswahl und Berücksichtigung des Gegenstandes aus der gemeinen Wirklichkeit die ersten besten Vorbilder aufgreifen und diese doch

ganz Idealisten [3]). Annibale lehrte die Natur nachahmend durch die Idee veredeln, die Idee aber durch die Natur bewahrheitet heben. Anfangs ward er als kalt und fade verschrieen, weil er nicht maaslos und ausgelassen, oder vielmehr, weil grosses Verdienst nie ohne grossen Neid war. Aber mag der Neid thun, was er nur kann und weiss, mag er sich drehen und wenden, mit Gönnerschaften, Freundschaften, Ränken und Betrug sich helfen die kleinliche Freude, einen verdienstvollen Mann zu kränken, kann er zuweilen wol haben, nicht aber die Kraft, das Publicum zu verblenden, diesen unbestochenen Richter der Privatmänner, und stets von Fürsten geachteten Berather. Die Gallerie der Farnesen ward eröffnet, und in ihr sah Rom etwas Grosses, das nach der Sixtinischen Capelle und den Vaticanischen Zimmern als ein Drittes gelten konnte. Jetzt sah man ein, dass unter den vorigen Päpsten Geld verschwendet worden war, die Kunst zu verderben, und dass das Geheimnis der Grossen, sie wieder zu beleben, in zweierlei beschlossen liegt: gut wählen und Zeit geben. Daher kam bald, zwar zu spät, weil Annibale nicht mehr lebte, aber doch endlich, der Befehl Paul V., die Arbeiten unter die Bologner zu vertheilen. So nannte man damals die Caracci und ihre Zöglinge, deren einer, Ottaviano Mascherini, sein (geschickterer) Baumeister war. So kam denn eine neue Gährung in die Römische Schule, welche die alte Ausgelassenheit, wenn nicht tilgte, doch grösstentheils zurückwies. Das Papstthum Gregor's XV. Lodovisi dauerte nicht lange, war aber durch Eingebung der Landsmannschaft für die Bologner höchst günstig, unter welchen man den Guercino da Cento achtete, wenn-

oft in nicht naturgemässer Farbe und einem willkührlichen Colorit darstellen. Wenigstens war letzeres bei Caravaggio oft der Fall, der durch dunkle Schatten und breite Lichter seine Bilder zu heben suchte. *Q.*

3) Unter Idealisten versteht Lanzi solche Küustler, welche die Natur nicht zu Rathe ziehen und ihren Gestalten oft willkührlich Gewalt anthun, um dadurch bestimmte Wirkungen zu erreichen. Dass in diesem Sinne die Benennungen: Naturalisten und Idealisten, gemisbraucht werden, sieht man leicht ein, und Baron Rumohr hätte nur nicht, indem er diesen Misbrauch bestritt, überhaupt der Philosophie über Kunst den Krieg erklären sollen. Das Ideal der Kunst ist etwas ganz anderes, als was die suchten, welche der Natur Gewalt anthaten. *Q.*

gleich er mehr Caravaggio's, als Annibale's Anhänger war. Er wurde an der Peterskirche und in der Villa Lodovisi am meisten gebraucht 4). Hierauf folgte die Regierung Urbans VIII., die Dichtern und Malern gleich günstig, doch für die Malerei glücklicher, als für die Dichtkunst war, weil sie ausser den Caraccisten auch Poussin, Cortona, und die besten Landschafter, welche die Welt hatte, zählte. Weder er, noch der Cardinal, sein Enkel, und die Uebrigen dieser Familie versäumten die wackern Maler entweder in der Peterskirche, oder in ihrem eigenen Palaste oder in der neuen Capucinerkirche zu brauchen, wo die Altarbilder an Lanfranco, Guido, Sacchi, Berrettini und andere berühmte Künstler vertheilt wurden. Ebenso verfuhren Alexander VII., ein geschmackvoller Papst, und die folgenden. Unter Alexander liess sich die ehmalige Königin von Schweden, Christina, in Rom nieder, und ihre Leidenschaft für die zeichnenden Künste beseelte und versorgte nicht wenig der Künstler, die wir nennen werden. Freilich müssen wir die Tüchtigsten dieses Zeitraums einem andern Orte vorbehalten, weil sie mit allem Rechte der Bologner Schule angehören, und von Einigen haben wir schon bei der Florentiner gesprochen. Jetzt zu den Einzelnen!

Federigo Barocci könnte der Zeit nach in den vorigen Zeitraum gerechnet werden; aber sein Verdienst stellt ihn in diesen, wo ich die Umbildner und Verbesserer der Kunst befasse. Er lernte zuerst bei Batista Franco, einem Venezianer von Geburt, dem Style nach einem Florentiner. Dieser ging jung nach Rom, um dort zu studiren, entzündete sich für das Grosse in Michelangelo, und copirte hier und in Florenz, was er nur von seinen Gemälden, Zeichnungen und Statuen sehen konnte. Er ward ein höchst wackerer Zeichner, wiewol nicht gleich wackerer Colorist, auch nicht so frei; denn er hatte erst spät sich auf das Colorit verlegt. In Rom muss man ihn in Minerva kennen lernen aus einigen evangelischen in einer Capelle auf Kalk gemalten Scenen, welche Vasari Allem, was er sonst malte, vorzog. Auch das Chor der Mutterkirche zu Urbino schmückte er mit Wandgemälden, und liess

4) Wo er die berühmte Aurora malte, welche Volpato in Kupfer gestochen. *Q.*

dort eine Madonna in Oel zwischen Petrus und Paulus im besten Florentiner Geschmack; nur Paulus ist eine etwas kümmerliche Figur. In Oel ist ein grosses Bild von ihm in der Tribune des H. Venanzio in Fabriano, die göttliche Mutter mit dem Kirchenheiligen und zwei andern Schutzheiligen. In der Sacristei der Cathedrale zu Osimo habe ich viele Bildchen aus Christi Leben gesehen, vom Jahre 1547, wie aus dem Archiv zu ersehen ist; eine Seltenheit, weil Franco in Bildersammlungen fast unbekannt ist. Von diesem Künstler, während er sich in Urbino aufhielt, lernte Barocci zeichnen und nach alten Marmorwerken fleissig arbeiten. Hierauf ging er nach Pesaro, übte sich an Tizian, und ward von dem Baukünstler Bartolommeo Genga, Girolamo's Sohn und Barocci's Oheim, in der Geometrie und Perspective unterrichtet. In Rom lernte er hernach richtiger zeichnen und bildete sich nach Raffael. Mit ihm malte er für den Dom in Urbino die heil. Cäcilia, und noch besser und ureigenthümlicher den heil. Sebastian; ein Werk, das Mancini an gründlichem Geschmack allen übrigen des Barocci vorzog, Aber seine sanfte und liebliche Gemüthsart zog ihn leise zu Coreggio hinüber, nach dessen Muster er in seiner Vaterstadt das treffliche Bild Simon und Judas bei den Conventualen malte.

Gleichwol war dies nicht angenommene Manier, sondern nur eine freiere Nachahmung dieses grossen Musters. In den Kinder- und Frauenköpfen kommt er ihm ziemlich nahe; so auch in den leichten Falten, den reinen Umrissen, der Verkürzung der Figuren; im Ganzen genommen aber ist seine Zeichnung nicht so breit und frei, sein Helldunkel minder ideal; die Tinten, wenn sie auch leuchten und an Coreggio's Irisfarben erinnern, sind doch nicht so kräftig und wahr. Wunderbar jedoch ist, dass seine Farben, wie widersprechend sie untereinander sind, unter seinem Pinsel so verschmelzen, dass keine Musik dem Ohre so wohlthut, als ein Bild von ihm dem Auge. Dies liegt grossentheils im Helldunkel, worauf er sich besonders legte, und zuerst in Unteritalien die Künstler wieder hinlenkte. Behufs dieses Helldunkels machte er sich kleine Standbilder aus Kreite oder Wachs, wie der geschickteste Bildhauer. In der Composition, und beim Ausdruck jeder Figur berieth er sich immer mit der Wahrheit. Er ver-

suchte die Modelle auf mehrere Arten und sah zu, ob sie in dieser, oder jener Gebärdung irgend etwas Gewalt litten, bis er die natürlichste herausfand; und so that er an jedem Kleide, jeder Falte keinen Strich, den er nicht auch am Modell sah. Hatte er nun die Zeichnung gemacht, so bereitete er einen Carton so gross, als das Werk, und riss auf dem Grunde der Leinwand mit dem Griffel die Umrisse ab; auf einem andern kleineren versuchte er die Farbenvertheilung; dann führte er es erst im Grossen aus. Ehe er jedoch die Farben auftrug, machte er sich erst, nach dem Beispiel der guten Alten, sein Helldunkel ganz genau, wovon ich Spuren an einer Madonna unter mehrern Heiligen in Rom bei den Fürsten Albani gesehen, einem Bilde, welches er vermuthlich vom Tode überrascht nicht ausmalte. Ein anderes ebenfalls unvollendetes und darum lehrreiches und geschätztes Bild haben die Graziani in Perugia. Kurz, in jedem Bilde strebte er das Vollkommene an; ein Sinn, womit von der Natur gut bedachte Künstler wol zum Trefflichen gelangen mögen!

Bellori, der sein Leben schrieb, hat auch ein Verzeichnis seiner Gemälde geliefert [5]). Man findet wenige, die nicht heilige Gegenstände darstellten; einige Bildnisse und den Brand von Troja, in zwei Bildern auf Leinwand, wovon eins jetzt die Borghesische Gallerie schmückt. Ausserdem diente sein Pinsel der Religion, für welche er ganz gemacht schien; so andächtig, mild und fromme Gefühle aufregend ist, was er darstellt! In Rom in der Minerva ist die Einsetzung des Sacraments, ein Bild, welches ihm Clemens X. auftrug; die Vallicella hat zwei Bilder, die Heimsuchung und die Vorstellung im Tempel. Im Dom zu Genua ist eine Kreuzigung mit Maria und dem heiligen Johannes und Sebastian; in dem zu Perugia die Grablegung; in dem zu Fermo der Evangelist Johannes; in dem zu Urbino das Abendmal unseres Herrn. Eine andere Grablegung und ein Rosenkranz mit den Mysterien umher ist in Sinigaglia, und in dem benachbarten Pesaro die Berufung des heil. Andreas, die Beschneidung, die heilige entzückte

5) Ausserdem s. noch *Abecedario pittorico del Pelleg. Ant. Orlandi. Le vite de' pittori scul. arch. ed intagliatori dal Pontf. di Gregorio XIII del* 1572 *fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel* 1642. *da Gio. Baglione p.* 126. *Q.*

Michelina auf der Schädelstätte; eine einzige Figur, die ein Bild füllt, von Simon Cantarini, wie man sagt, für sein Meisterwerk erklärt. Urbino hat, ausser den genannten und einigen andern, auch noch den heil. Franciscus betend bei den Capucinern, und bei den Conventualen das grosse Bild, die Verzeihung, woran er sieben Jahre arbeitete. Die Perspective, das schöne Spiel des Lichtes, der Ausdruck dieser vielen Gesichter, die Farbe, die Harmonie dieses Werks kann niemand leicht sich vorstellen, der es nicht gesehen; der Künstler freute sich selbst daran, schrieb seinen Namen bei und ätzte es in Kupfer. Schön ist seine Verkündigung zu Loreto, und eine andere, wiewol nicht vollendete, zu Gubbio, das Martyrthum des heil. Vitalis in dessen Kirche zu Ravenna, und die für den Dom zu Arezzo gemalte, nachher in die K. Gallerie zu Florenz gekommene Barmherzigkeit. Ein ähnliches Bild ist im Siechhause zu Sinigaglia aus der Schule des Barocci, welche in vielen Kirchen des Staates Urbino und Umbria, und in einigen von Piceno die Gemälde ihres Meisters wiederholte; und zwar manchmal so gut, dass es scheint, als habe er selbst sie überarbeitet.

Dasselbe kann man, dünkt mich, von einigen seiner Cabinetbilder sagen, die man auf mehrern Gallerien wiedersieht, wie der Anbetung Madonnens vor dem göttlichen Kinde, die ich in der Ambrosischen Bibliothek zu Mailand, im Hause Bolognetti zu Rom, in einem andern edlen Hause zu Cortona sah, ausserdem auch in der Kais. Gallerie zu Wien angegeben finde. Ein Eccehomokopf ist auch oft wiederholt worden, wie manche heilige Familien, die er wunderbar verschieden darstellte. So sah ich den heil. Joseph im Begriff einzuschlafen, ein andermal im Hause Zuccaria, wie er einen Thürvorhang aufhebt, und in der Ruhe in Aegypten, welche aus der Sacristei der Jesuiten zu Perugia in die päpstlichen Zimmer kam, wie er für das Jesuskind einige Kirschen pflückt; ein Bild, worin er mit Coreggio gewetteifert zu haben scheint. Bellori bemerkt, dass er es öfter wiederholt, weil es viel Beifall gefunden.

Die Schule Barocci's breitete sich in dem Herzogthume und der Umgegend aus, wiewol sein bester Nachahmer der Siener Vanni war, der nie in Urbino studirte. Federigo hatte zahlreiche Schüler; da sie aber gewöhnlich in ihrer

Heimat blieben, so erweiterten sie ihre Ideen niemals, und wenige erfassten den Geist seines Styls, die meisten hingen am Körper und der Schale, dem Colorit. Ja, selbst dies verderbten sie noch durch häufigern Gebrauch des Zinobers und Blau, welche der Meister mässiger brauchte, zuweilen nicht ohne Tadel, wie Bellori und Algarotti bemerken. Ihr Fleisch wird oft schwärzlich gelb, und die Umrisse verschwimmen und verdampfen. Ein Verzeichnis von ihnen kann nicht ausführlich seyn; ich will mich nicht bloss an die Schriftsteller über Urbinische Angelegenheiten halten, sondern auch an einige Wegweiser und in mehrern Gegenden gesammelte Ueberlieferungen; und ich bin gewiss, wenn mancher unter ihnen auch nicht mündlich von Barocci unterrichtet war, konnte er es doch nach Heimat und Alter seyn, war es aber sicher durch seine Gemälde.

Von Federigo's Neffen und Schüler Francesco Baldelli lässt sich wenig sagen; ich finde keine andere Auskunft über ihn, ausser ein Gemälde in S. Agostino zu Perugia in der Capelle Danzetta aufgestellt, dessen Crispolti, der von dieser Stadt geschrieben [6]), S. 133 erwähnt.

Von Bertuzzi und Porino hab' ich nur Nachbilder von Baroccischen Gemälden, oder schwache Erzeugnisse gesehen. Ein trefflicher Nachbildner von ihm war Alessandro Vitali von Urbino, wo bei den Schwestern della Torre die Verkündigung in Loreto von ihm so trefflich nachgebildet ist, dass man das Urbild zu sehen glaubt. Barocci freute sich dieses seines Talentes und überarbeitete seine Bilder gern; vielleicht that er ihm diesen Gefallen in der heil. Agnes und dem heil. Augustin, die Vitali im Dom und bei den Eremitanern aufstellte, wo er sich gewissermassen selbst übertrifft. Antonio Viviani [7]), genannt il Sordo di Urbino, fertigte ebenfalls genaue Abbilder seines Meisters, die noch von seinen Erben aufbewahrt werden. Auch er wurde sehr von Federigo begünstigt, dessen Enkel man ihn in seinem Geburtsorte nannte, wiewol Baglione in dessen Leben diesen Umstand verschwiegen. Er hinterliess in Urbino Gemälde in

6) *Perugia augusta descritta Perug.* 1648. Q.

7) *Baglione Vite de' pittori, p.* 97. Q.

gutem Baroccischen Geschmack; besonders den heil. Donatus in einer Kirche der Vorstadt, deren Heiliger er ist. Desshalb kann man dies auch nicht seinen eigenen Styl nennen. Denn da er zu verschiedenen malen in Rom war, dort auch von Mascherini Unterricht genossen, eine Zeit lang sich auf Nachahmung des Cesarini gelegt und der oben gerügten Handwerkseil sich befleissigt hatte, so giebt er in dieser Hauptstadt eigentlich mehrere und so zu sagen die schwächsten Manieren kund. Die Wandgemälde an mehrern Orten in Rom geben allerdings nicht dieselbe Vorstellung von ihm, welche sein zu Fano in der Kirche der Philippiner ausgeführtes grosses Bild erregt. Dort hat er an der Decke und in der Capelle mehrere Lebensmomente des Fürsten der Apostel, dem der Tempel geweiht ist, dargestellt. Sein Geschmack ist dort Baroccisch und besonders Raffaelisch. Lazzari lässt diesen Antonio Viviani nach Genua gehen, und von Soprani durch Verwechselung Antonio Antoniani nennen, womit denn Barocci einen Schüler erhält, den es nie gegeben hat. Hierüber werden wir schicklicher bei der Genueser Schule sprechen. Die Urbiner Ueberlieferung setzt zu diesem noch einen zweiten Viviani, nämlich Lodovico, des vorigen Bruder, oder Vetter. Dieser hat zuweilen viel von Barocci, wie im heil Hieronymus im Dom; zuweilen nähert er sich mehr den Venezianern, wie in der Erscheinung im Kloster della Torre.

Ein fast in der Geschichte unbekannter, aber sehr verdienstvoller Maler ist der Urbiner Filippo Bellini, von welchem ich in seiner Vaterstadt nichts, aber in manchen Städten der Mark viele Oel- und Wandgemälde gesehen habe. Gewöhnlich ist er Nachfolger Barocci's, wie in der Beschneidung, in der Basilica zu Loreto, in der Verlobung U. L. F. im Dom zu Ancona, in einer Madonna bei den Grafen Leopardi d'Osimo. Zuweilen jedoch erscheint er als Muster eines entschlossenen und lebhaften Styles, starker Colorist und Maler in grossem Raume. Diesen Charakter entwickelt er in einigen zu Fabriano in seiner besten Zeit[8]) gelieferten Werken,

8) In dem nicht immer genauen Verzeichnis der Fabrianischen Gemälde werden ausser den 14 vorgenannten Bildern noch 7 andere desselben Meisters aufgeführt. *L.*

besonders in den Werken der Barmherzigkeit, vierzehn aus der Schrift gezogenen und in der Kirche der Carità dargestellten Bildern. Gebildete Fremde sehen sie mit Bewunderung, und seltsam ist es immer, dass ein Maler, der wohl verdiente, dass man sein Leben schriebe und seine Bilder aufzeigte, bis jetzt in den Kunstwörterbüchern noch keine Stelle gefunden hat. Auch die von ihm mit Wandgemälden geschmückte Capelle bei den Conventualen von M. Alboddo, wo er des heil. Gaudentius Martyrthum dargestellt, habe ich preisen hören; ich finde sie in dem Wegweiser für diese Stadt beschrieben.

Antonio Cimatori wird auch Antonio Visacci genannt, nicht nur vom Volk, sondern auch sogar von Benedetti in seinem Bericht über die Feste in Urbino zum Empfange der mit Prinz Friederich vermählten Giulia de' Medici. Damals malte Cimatori mit dem jüngern Viviani, Mazzi und Urbani die ausgestellten Bogen und Gemälde. Seine Stärke scheint die Federzeichnung und das Helldunkel gewesen zu seyn, wie einige grossartige Propheten von ihm beweisen, die aus dem Dom in den apostolischen Palast gekommen sind. Im Malen ist er sattsam tüchtig. In seinem Geburtsort hinterliess er nicht viel Werke; darunter in der Augustinerkirche die heil. Monica. An verschiedenen Orten, besonders aber im Dom zu Cagli, befinden sich seine Nachbilder von Barocci's Urbildern. Viel lebte und arbeitete er zu Pesaro, wo er Giulio Cesare Begni unterrichtete, einen kühnen und feurigen Maler, gut in der Perspective und im Geschmack der Venezianer gebildet, unter welchen er studirte und malte. Viel hinterliess er in Udine, viel mehr in seiner Vaterstadt; es war rasch hingeworfen, unausgeführt, aber von guter Gesammtwirkung. In der *Descrizione odeporica della Spagna* (*To. II. p.* 130) werden Gio. und Francesco von Urbino genannt, welche Beide um 1575 als Hofmaler auch im Escurial gearbeitet zu haben scheinen. Der Zweite war noch jung nach Spanien gekommen, ward aber durch seinen grossen Geist sehr schnell ein grosser Künstler, der von seinem Zeitgenossen, P. Siguenza, und Allen gelobt wird, welche in einem Kloster dieses grossartigen Platzes das Urtheil Salomons und andere Bilder von ihm gesehen haben. Er starb jung. Dass diese Künstler zu Barocci gehören, lässt sich aus ihrem Alter und

aus der Gewohnheit dieses glänzenden Hofes vermuthen, welcher aus Italien die grössten Meister, oder ihre Schüler in seine Dienste zu nehmen pflegte. Da ich jedoch keine gewisse Kunde hierüber habe, auch keine Andeutung in ihrem Style finde, so wage ich nicht diese Beiden dem Barocci als Schüler beizugeben, sondern nur, wie dem auch sei, ihrem ruhmvollen Geburtsorte wiederzuschenken, von welchem sie sich losgerissen.

Von Auswärtigen haben Einige Andrea Lilio von Ancona für Barocci's Schüler gehalten; ich erachte ihn mehr für seinen Anhänger, und zwar mehr im Colorit, als übrigens. Er nahm an den Arbeiten unter Sixtus Theil, und malte auch für Kirchen, meistens Wandgemälde, zuweilen in Gesellschaft mit Sordo von Urbino. Er ging als Jüngling dahin und lebte dort bis zur Regierung Pauls V., kam aber in der Kunst durch häuslichen Kummer zurück, welcher gewöhnlich die Kraft des Körpers, wie des Geistes bricht. Ancona hat mehrere Wandgemälde von ihm, von verschiedenem Werthe. Auch Oelgemälde von ihm sind bei den Paolotti, in S. Agostino, und hier in der Sacristei einige sehr geschätzte Bilder aus des heil. Nikolaus Leben. Vor allen preist man sein Martyrthum des heil. Laurentius, welches Viele dem Barocci zuschreiben; worüber man *Alboddo's Wegweiser* und die Catharinenkirche sehen kann, wo es sich befindet. Ein grosses Werk von ihm ist im Dom zu Fano das Bild aller Heiligen, gut angeordnet trotz der vielen Figuren, und sehr mannichfaltig, ja, im guten Baroccischen Geschmack, wenn nicht gezeichnet, doch gemalt.

Von Giorgio Picchi aus Durante schrieb ich in der frühern Ausgabe als einem Schüler Barocci's, wo ich dem Gerüchte, das in Pesaro und Rimini hierüber in Umlauf ist, folgte; nachdem aber Colucci die Chronik von Castel Durante bekannt gemacht hat, wo von diesem einige Jahre früher gestorbenen Künstler ausführlich gehandelt wird, habe ich hierüber keine Auskunft gefunden. Ich weiss also nicht, ob man über ihn nicht eben so urtheilen muss, wie über Lilio, mit welchem er zu Zeiten Sixtus V. zu Rom gewesen seyn muss, wenn die Chronik wahr berichtet. Sie erzählt nämlich, er habe in der Vaticanischen Bibliothek, der Scala Santa,

dem Palast des heil. Johannes gearbeitet; und seltsam wäre doch, dass dies alles dem Baglione unbekannt gewesen seyn sollte, der von Lilio und Andern dergleichen geschrieben, Picchi aber gar nicht erwähnt. Wie dem auch sei, auch dieser ist ein bedeutender Künstler, dem Barocci's damals gangbarer Styl gefallen musste, wenngleich er ihn bald weniger, wie in dem grossen Gemälde *della cintura* in S. Agostino zu Rimini, bald mehr beibehielt, wie in den Bildern des heil. Marino, welche er in der Kirche dieses Heiligen in vorgenannter Stadt malte. Andere Oel- und Wandgemälde von ihm sind in seiner Vaterstadt Urbino, in Cremona und anderwärts; und wiewol sie gross sind, nämlich Betsäle und ganze Kirchen, konnten sie ihm doch nicht viel Mühe machen, da er in Rom so äusserst fleissig und rasch gemalt hatte [9]).

Zu Federigo's Schule gehörig wird auch in S. Ginesio, einem Orte in der Mark, Domenico Malpiedi geachtet, von welchem das Martyrthum des heil. Ginesio und Eleuterio ist, die sehr gelobt werden. Es sind auch noch andere Arbeiten von ihm übrig, und aus den ihm dafür gezahlten Preisen schliesst man, er habe im Rufe eines tüchtigen Künstlers gestanden, wie man durch Colucci erfährt. Er lebte 1596 und um dieselbe Zeit auch ein anderer Malpiedi, der in S. Francesco zu Osimo eine Kreuzabnahme malte, und dazu schrieb: *Franciscus Malpedius de S. Ginesio;* ein sehr einfaches unbedeutendes Bild, wo man höchstens im Colorit, und da noch fern, Barocci erkennt!

Der *Wegweiser in Pesaro* schreibt derselben Schule als sehr guten Maler zu Terenzio Terenzj, mit dem Beinamen il Rondolino, von welchem dort vier Bilder öffentlich zu sehen sind, und mehrere andere in den Umgebungen der Stadt (*p.* 80). Daselbst wird auch angegeben, dass er in Rom dem Cardinal Rovere diente und in S. Silvestro ein Bild aufstellte. Das Bild des heil. Silvestro *in capite*, welches U. L. F. unter mehreren Heiligen darstellt, wird von Titi einem Terenzio von Urbino zugeschrieben, der, nach Baglione, dem Cardinal Montalto diente. Ich zweifle nicht, dass in den

9) *Füssli* im *allg. Künstlerlexikon Th.* 2. tadelt Lanzi ohne Grund, dass er Picchi um 1650 blühen lässt. Q.

Nachrichten über Pesaro eine Namenverwechselung der Cardinäle mit untergelaufen, und beide Maler zu Einem werden können, oder vielmehr müssen. Terenzio Rondolino ist, dünkt mich, derselbe, wie Terenzio von Urbino, und nahm wahrscheinlich in Rom diesen Namen von Urbino, der Hauptstadt von Pesaro, an. Wie man aber auch diesen Maler nennen möge, aus Baglione wissen wir, dass Terenzio von Urbino ein berühmter Betrüger war, dass, nachdem er mehrere seiner Gemälde an minder Einsichtige für gute alte verkauft, er dem Card. Peretti, Sixtus V. Enkel und seinem Gönner, denselben Betrug zu spielen versuchte. Er trug ihm eines seiner Bilder für einen Raffael an; aber der Betrug ward entdeckt und Terenzio vom Hofe gejagt, worüber er sich denn härmte und noch jung starb [10]).

Felice und Vincenzio Pellegrini, zwei Brüder in Perugia geboren und sich aufhaltend, werden von Orlandi und Pascoli für Schüler Barocci's angegeben. Der erste wurde ein trefflicher Zeichner und unter Clemens VIII. nach Rom berufen, vielleicht als Gehülfe Cesari's, da man kein unter seinem Namen daselbst vorhandenes Bild kennt. Einige Copien nach Barocci sind in Perugia; und man weiss, dass der Meister mit dergleichen Arbeiten von ihm sehr zufrieden war. Der andere wird von Bottari in den Anmerkungen zu Raffael's Leben genannt, und ich erinnere mich in Perugia ein Bild von ihm in der Sacristei des heil. Philipp gesehen zu haben, aber in einem sehr trocknen Style, worin man die angebliche Schule nicht wieder erkennen möchte. Vielleicht hatte Barocci sie anfangs unterrichtet und sie nahmen später einen andern Styl an. Ein ähnliches Beispiel hat man an Ventura Marzi. Nach dem Wörterbuche der Urbinischen Künstler gehört auch er zu Barocci's Schule; doch ist sein Styl verschieden, und ich möchte ihn schlecht nennen, wenn alle seine Bilder dem heil. Uomobono ähnlich wären, den ich in der Sacristei der Mutterkirche gesehen habe. Aber er hat bessere geliefert, und es ist ein altes Wort: man lernt nicht, wenn man nicht irrt. Benedetto Bandiera, ein Peruginer und mehr Baroccisch gebildet, als einer, wird Vanni's

10) *Baglione Vite de' pittori* p. 149.

Verwandter genannt. Von ihm hatte er vielleicht diesen Styl, wenn wir Orlandi glauben. Aber Pascoli widerlegt ihn theils hierin, theils hinsichtlich des Alters, und lässt ihn von Barocci zu Urbino mehrere Jahre unterrichten, ja fleissig alle Bilder, die er auswärts von ihm aufspüren konnte, betrachten.

Während Barocci's Ruf Italien erfüllte, kam nach Urbino und wohnte einige Zeit bei ihm Claudio Ridolfi, auch Claudio Veronese von seinem Geburtsorte genannt. Dort war Dario Pozzo sein Meister, der wenige, aber würdige Werke lieferte; und nach diesem ersten genossenen Unterricht lebte er mehrere Jahre, ohne Gebrauch davon zu machen. Als ihn nachher der Mangel nöthigte, ward er Paolo's Schüler und Nacheiferer der Bassani, mied seine Vaterstadt, die damals Maler in Menge hatte, begab sich nach Rom, und von dort nach Urbino. Man sagt, er habe von Federigo Barocci eine gewisse Anmuth des Styls und schönere Köpfe gelernt. Er verheirathete sich in Urbino, und schlug nachher seine Wohnung im Gebiet von Corinaldo auf, wo er, wie in der Umgegend, eine Menge Bilder hinterliess, welche hinsichtlich der Tinten den ersten Coloristen seiner Schule nicht nachstehen, übrigens aber eine Zeichnung, eine Besonnenheit und Ausarbeitung haben, um welche sie ihn beneiden könnten. Ridolfi, der sein Leben sehr kurz beschrieben, hat vielleicht kaum die Hälfte seiner Werke angeführt. Es giebt deren zu Fossombrone, Cantiano, Fabriano; und Rimini hat eine sehr schöne Kreuzabnahme. Etliche findet man in der *Guida di Montalboddo*, welche vor etlichen Jahren erschien. Reich daran ist Urbino, wo man besonders die Geburt des heil. Vorläufers in S. Lucia, und die Vorstellung unseres Heilands in der heil. Geistkirche schätzt. Viel von ihm ist im Palast Albani und in andern vornehmer Urbiner. Man weiss, dass er dort eine Schule bildete, aus welcher Cialdieri hervorging, von welchem ebenfalls in Privathäusern und an öffentlichen Orten Bilder übrig sind, und vor allen des heil. Johannes Martyrtod in der Bartholomäuskirche gelobt wird. Er ist ein fertiger und anmuthiger Maler; sehr erfahren in der Landschaft, die er gern in seinen Bildern anbrachte, und mehr, als in andern, wird er in Ansichten gelobt. Urbinelli und Cesare

Maggieri aus Urbino[11]) lebten um jene Zeit; der Erste ein kecker Maler, trefflicher Colorist und dem Venezianer Styl ergeben; der Zweite fleissig, sich zu Barocci und den Römern hinneigend. Keinen von Beiden rechnet die Geschichte zu Ridolfi's Schule; vom Erstern kann man es mit mehr Grunde vermuthen, als vom Zweiten. Ein anderer Maler, man weiss nicht, aus welcher Schule, der aber mehr von Claudio als Barocci hat, ist ein gewisser Patanazzi, welcher in der *Galleria de' pittori urbinati* (s. *Colucci To. XVI.*) erwähnt und dessen anziehender Pinsel und treffliche Erfindung dichterisch gelobt wird. Ich habe in einer Capelle des Doms eine Verlobung der Madonna gesehen; nicht grosse, aber gut colorirte Figuren von schönen Formen, wiewol einige darunter eher eine kümmerliche, als freie und schlanke Haltung haben. Ein grosser Schüler Ridolfi's, Benedetto Marini aus Urbino, ging nach Piacenza, wo er in mehrern Kirchen schätzbare Bilder in Baroccischem, Lombardischem und Venezianer Geschmack hinterlassen. Am meisten überrascht sein Wunder der vervielfältigten Brote in der Wüste, welches er im Speisesaale der Conventualen 1625 malte. Es ist eines der reichsten Oelbilder, die ich kenne, höchst kunstreich in Zusammenstellung, Mannichfaltigkeit, Lieblichkeit [12]). Unbedenklich ziehe ich den Schüler an Umfang und Lebhaftigkeit des Geistes dem Meister vor, wenn er ihm auch in Gründlichkeit nicht beikommt. Er verdiente eine Lebensbeschreibung und Anzeige seiner auch in jener Gegend, in Pavia und anderwärts zerstreuten Werke. Dennoch ist er, wie Bellini, den Wegweisern unbekannt geblieben, und, was noch mehr sagen will, sein Geburtsort kennt ihn wenig; denn es ist nichts dort von seinem Pinsel vorhanden, als eine Bildtafel des heil. Karl in der Dreieinigkeitskirche mit einigen Engeln, die nicht so bewundert wird, wie andere Werke in der Lombardei [13]). An-

11) Auch einen guten Bildnismaler Basilio Maggieri erwähnt man. *L.*

12) *Le pitture pubbliche di Piacenza. p.* 81. *L.*

13) In Oretti's Briefwechsel finde ich 1777, in einem Briefe Andr. Zanoni's an den Fürsten Ercolani, Marini zur Schule des Ferrau von Faenza gezählt; nach dieses Meisters Style sind viel Bilder von ihm übrig. *L.*

dere aus der Schule des Claudio wird man in Verona finden, wohin er auf kurze Zeit zurückkehrte; und in Bologna wird auch des Cantarini gedacht werden, unter dessen Meister auch er gezählt wird. Indess kehren wir aus diesen landschaftlichen Schulen, die zuerst wieder aufblühten, zur Hauptstadt zurück, wo wir schon den Caravaggio, die Caracci und andere Verbesserer der Kunst finden.

Michelangiolo Amerighi, oder Morigi da Caravaggio [14]) ist in diesem Zeitraum merkwürdig, inwiefern er die Malerei von der Manier zur Wahrheit [15]) zurückführte, sowol in den Formen, die er immer aus der Natur nahm, als im Colorit, welches er ohne Zinober und Blau aus wenigen, aber wahren Tinten auf Giorgonesche Weise [16]) hervorbrachte. Daher Annibale zu seinem Lobe sagte, er kaue Fleisch, und Guercino wie Guido ihn bewunderten und benützten. Eingeweiht in die Kunst in Mailand, von da nach Venedig gegangen, um nach Giorgione zu studiren, hatte er anfangs die mässige Schattengebung, wie jener grosse Meister; in diesem Style sind einige seiner geschätztesten Bilder. Später überliess er sich seinem trüben und finstern Sinne, und gab die Gegenstände wenig licht, mit stark überladenen, vertieften Schatten wieder. Seine Gestalten scheinen wie in einem schwach und von oben erleuchteten Kerker zu wohnen. So sind seine Hintergründe immer finster, die Handelnden stehen auf Einer Ebene, und fast ohne alle Abstufung; gleichwol bezaubern seine Bilder durch den grossen Abstich von Licht und Schatten. Richtige Zeichnung und Wahl des Schönen darf man bei ihm nicht suchen. Er verlachte das Streben, einen Kopf zu veredeln, eine schöne Gewandung herauszubringen, oder ein griechisches Standbild nachzuahmen; seine Schönheit war Alles, was wahr war. Im Palast Spada ist [17]) von ihm eine heilige Anna mit weiblichen Arbeiten beschäftigt, ihr zur

14) Vgl. *Goethe's Winckelmann*. S. 173. 224. 180. *W.*

15) D. i. zur gemeinen Wirklichkeit. *Q.*

16) Es ist eine Beleidigung Giorgione's, ihn mit C. zu vergleichen, der nur die Fehler des grossen Vorbildes und die durch die Zeit entstandenen Verdunkelungen der Schatten nachahmte. *Q.*

17) Jetzt nicht mehr. *Q.*

Seite U. L. F.; beide haben die gemeinsten Züge, römische Tracht und sind sicher nach einer Frau und einem Mädchen gezeichnet, wie sie ihm eben vorkamen. So verfuhr er meistens; ja, er schien sich am meisten zu gefallen, wenn er viel Uebertriebenes fand, rostige Waffen, zerbrochene Gefässe, veraltete Trachten, entstellte und verdorbene Körperformen. Darum wurden auch später manche seiner Gemälde von den Altären genommen, besonders eins alla Scala, welches die Heimsuchung der Maria darstellte, wo ein widrig geschwollener Leichnam war.

Rom hat wenig Bilder von ihm, darunter die heil. M. von Loreto in S. Agostino; das beste aber ist die Kreuzabnahme in der Vallicella, welche dort zu Barocci's lachendem, und Guidos angenehmem Style in andern Altarbildern einen wunderbaren Abstich macht. Meistens diente er für Bildersammlungen; als er nach Rom kam, malte er Blumen und Früchte, dann ablange Bilder mit halben Figuren; was nach ihm sehr in Aufnahme kam. Da malte er bald heilige, bald gemeine Gegenstände, besonders aus dem gemeinen Leben, Trunkenheit, Zaubereien, Einkäufe von Essbarem. Im Hause Berghese bewundert man das Mahl zu Emmaus, den heiligen Bastian auf dem Campidoglio; in der panfilischen Sammlung die Hagar mit dem sterbenden Ismael, und die Obsthändlerin, die in der Hauptfigur und den Beiwerken höchst natürlich ist. Noch vorzüglicher stellte er Zaubereien, Morde, nächtlichen Verrath dar, denen er selbst nicht ganz fremd war, wesshalb er auch ein mühseliges und geschichtlich schnödes Leben führte. Eines Mordes wegen verliess er Rom und blieb einige Zeit in Neapel; von da ging er nach Malta, wo er wegen seiner trefflich dargestellten Enthauptung des heil. Johannes im Betsaale der Conventual-Kirche vom Grossmeister das Kreuz erhielt, mit einem Cavalier Streit bekam und ins Gefängnis geworfen ward. Mit Lebensgefahr entflohen, wollte er, nachdem er einige Zeit in Sicilien gelebt, wieder nach Rom, kam aber nicht über Porto Ercole, wo er 1609 an einem bösartigen Fieber starb. Er hatte in den vorerwähnten Landschaften viel gemalt, wie man aus seiner weitläufigen Lebensbeschreibung von Gio. Pietro Bellori ersehen kann. Von seinen besten

Schülern werden wir im folgenden Buche handeln; jetzt nur von denen in Rom und im Kirchenstaate [18]).

Seine Schule, oder richtiger die Schaar seiner Nachahmer, die sich nach seinem Tode sehr vermehrte, zählte nicht einen schlechten Coloristen. Gleichwol wirft man ihr Vernachlässigung in Zeichnung und Costum vor. Bartolommeo Manfredi aus Mantua, früher Roncalli's Schüler, könnte man einen zweiten Caravaggio nennen, nur dass er etwas bedächtiger in seiner Wahl war. Er ist in Cabinets, für welche er allein malte, wenig bekannt, weil er jung starb, und nicht selten sein Meister für ihn genannt wurde, wie es mir denn bei einigen Bildern im Hause der Mediceer der Fall zu seyn scheint, welche Baglione angeführt hat.

Carlo Saracino, oder Saraceni, sonst Carlo Veneziano genannt, welcher auch Caravaggisch seyn wollte, fing mit dem Leichtesten an, nämlich mit dem seltsamen Costum, und schaffte sich einen Pudel an, den er so nannte, wie Caravaggio den seinen. Er malte viel zu Rom in Oel und auf Kalk, war auch naturtreu, doch hatte er ein lichteres Colorit. In reicher und levanteartiger Bekleidung seiner Figuren hat er etwas Venezianer Geschmack; besonders gern brachte er Fette, Verschnittene und Glatzköpfe an. Seine besten Wandgemälde sind in einem Saale des Quirinals; für die besten Oelbilder hält man die des heil. Bono, und eines gemarterten Bischofs, in der Kirche dell' Anima. In Gallerien wird er wenig genannt; doch hab ich ihn nach den angegebenen Zügen mehr als einmal herausgefunden. Er kehrte nach Venedig zurück, wo er bald darauf starb; daher hat ihn Ridolfi übergangen, Zanetti kaum berücksichtigt [19]).

18) Sein bestes Bild in Rom sind die falschen Spieler, in der Gallerie Sciarra Colonna. Da Caravaggio immer das Licht auf einzelne Stellen mit dunkeln Schatten einsperrte, so ist viel nach seinen Bildern von Kupferstechern gearbeitet worden, welche mit leichter Mühe starke Wirkungen hervorbringen wollen, wie z. B. die Grablegung v. J. Suydehöf, die Spieler v. Volpato u. a. m. *Vite de' Pittori da Baglione*, p. 129. Q.

19) Ueber Carlone Saracino giebt Nachrichten *Baglione Vite de' pittori* p. 130. In Genua war eine angesehene Familie Carlone, aus welcher viele Künstler entsprossen sind, zu welcher aber dieser nicht gezählt werden darf. Ferner *Moro Padre D. Maurizio*

Monsieur (Moses) Valentino, wie er in Italien heisst, wurde zu Brie unweit Paris [20]) geboren, und ward in Rom einer der verständigsten Caravaggisten, von welchem man im Quirinale das Martyrthum der heil. Processo und Martiniano sieht. Er war ein viel versprechender Jüngling, den nur der Tod zu früh (1632) dahinraffte. Seine Staffeleibilder sind in Rom nicht selten. Schön ist die Verläugnung Petri im Palast Corsini.

Nach Caravaggio und Valentino bildete sich der Meister des le Brun, der Hersteller der französischen Schule, Simon Vouet, von welchem in Rom einige schöne Leistungen, öffentliche sowol als Privatbilder, vorhanden sind, besonders in der Barberiner Gallerie. Ich habe sie vielen andern, die er in Frankreich übermässig schnell malte, vorziehen hören [21]).

Angiolo Caroselli, ein Römer, dessen Werke, mit Ausnahme des heil. Wenzel im Quirinale und einiger ähnlichen, fast alle entweder Bildnisse oder kleine Figuren waren, brachte in Michelangelo's Manier mehr Anmuth und Zartheit. Seltsam, dass er keine Zeichnungen auf Papier entwarf, noch andere Studien zu seinen Arbeiten auf Leinwand machte! Bei dem allen ist er lebendig in en Bewegungen, lockend in den Tinten, ausgeführt und geleckt in seinen Bilderchen, deren in Verhältnis zu seinem Leben wenig, und sehr geschätzte vorhanden sind. Ausser Caravaggio's Style, womit er oft die Kundigsten täuschte, ahmte er auch andere wunderbar nach. Eine Helena von ihm galt bei seinen Nebenbuhlern sogar für ein Werk Tizians, bis er seine gewöhnliche Chiffre A. C. in kleinen Buchstaben auf dem Bilde nachwies. Von zweien seiner Nachbilder Raffaels gestand Poussin, er würde sie für Urbilder gehalten haben, wenn er nicht gewusst hätte, dass sie sich anderswo befanden.

dogliose lagrime sulla morte del celebre Pitt. Sig. Carlo Saraceni, Veneziano. Venezia 1620. Q.

20) Oder Colomiers? 1600. *W.*

21) Vouet's Lebensbeschreibung in *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII disegn. ed intagl. in rame dal Cav. Ottav. Lioni con le vite de' medesimi tratte da varj autori. In Roma* 1731. *p.* 53. Die Italiener nennen und schreiben diesen Namen *Vovet.* Q.

Gerard Honthorst ward Gherardo dalle Notti genannt, weil er fast nichts als von Kerzen beleuchtete Gegenstände malte, und darin vorzüglich war. Er nahm von Caravaggio nur das Beste an, das Fleisch, die Lebendigkeit, die grossen Licht- und Schattenmassen, strebte aber genau in den Umrissen, gesucht in den Formen, anmuthig in Gebärden, und würdig in Darstellung heiliger Gegenstände zu seyn. Es giebt viele Bilder von ihm, und der Fürst Giustiniani hat Christus bei Nacht vor dem Richterstuhl, welcher besonders geschätzt wird [22].

Die Caravaggisten hielten sich lange; weil sie aber meist für Privatpersonen arbeiteten, blieben sie grossentheils unbekannt. Baglione erwähnt vorzüglich Gio. Serodine von Ascona in der Lombardei und nennt mehrere eher handwerksmässige, als fleissige Bilder; öffentlich ist von ihm jetzt nichts als ein enthaupteter Johannes zu S. Lorenzo ausserhalb der Mauern. Einer der letzten Caravaggisten war der Römer Tommaso Luini, der wegen seiner Raufsucht und seines Styls il Caravaggino genannt ward. Er arbeitete in Rom, und am besten da, wo er seines Meisters Sacchi Zeichnungen colorirte, wie zu S. Maria in Via. Wo er nach eigener Erfindung arbeitete, fiel er im Zeichnen in das Trockene, in der Färbung in das Düstere. Um dieselbe Zeit hielt sich der Cameriner Gio. Campino, der anfangs in Flandern von Janson erzogen worden, einige Jahre in Rom auf, und zählte sich zu dieser Schule, starb aber nachher in Spanien als Hofmaler. Ich weiss nicht, ob Gio. Francesco Guerrieri aus Fossombrone je in Rom studirt hat; nur das weiss ich, dass ich in seinem heil. Karl, welcher die Geheimnisse des Leidens Christi beschaut, und in zwei Seitenbildern aus dem Leben des Heiligen bei den Philippinern in Fano, wie in Josephs Traum in einer andern Capelle Caravaggio's Styl zu erkennen glaubte, nur in den Tinten gemildert und in den For-

22) Gerhard von Honthorst, geb. 1592 zu Utrecht, gest. 1660 zu Grafenhag. S. J. v. Sandrart Teutsche Academie. 2. Th. S. 303. und *La vie des peintres Flamands, Allemands, et Hollandois par M. J. B. Descamps To. I.* (*Paris* 1753) *p.* 403. Man kann behaupten, dass Honthorst ein besserer Colorist, als Caravaggio war. *Q.*

men artiger. Im Dom zu Fabriano ist auch ein Joseph von ihm. In seinem Geburtsorte hat er viel mehr Werke hinterlassen, welche, an mehrere Orte vertheilt, ihn wol berühmter gemacht hätten, als er ist. Dort habe ich von ihm einen heil. Sebastian gesehen, der bei Kerzenschein von der heil. Irene geheilt wird; ein Bild von der schönsten Wirkung für eine Kirche! eine Judith bei den HH. Franceschini; andere Werke im Hause Passionei und anderwärts, welche sehr schön sind und häufig darthun, dass er auch Guercino sehr nachgeahmt. Seine Frauen sind fast immer in demselben Geiste gemalt, und scheinen Abbild einer Geliebten.

Wir kommen nun zu den Caracci und ihrer Schule [23]. Annibale hatte schon, ehe er nach Rom kam, sich einen Styl gebildet, der nichts zu wünschen übrig liess, als mehr Geschmack in alterthümlicher Zeichnung. Dies Verdienst erwarb er sich, als er nach Rom kam, neben seinen übrigen; und die Schüler, welche ihm folgten und nach seinem Tode dort noch fortarbeiteten, zeichnen sich besonders dadurch vor denen, die in Bologna unter seines Vetters Lodovico Leitung blieben, aus. Sie bildeten ebenfalls wieder Schüler in Rom; keiner, ausser Sacchi, kam seinem Meister so nahe, wie sie dem Annibale; keiner war Entdecker und Haupt eines neuen Styls, wie sie es geworden waren; aber doch geeignet, die Manieristen und Caravaggisten im Zaum zu halten, und die Anhänger der Römischen Schule an ein besseres Verfahren zu gewöhnen. Hier ist ein Verzeichnis ihrer Schüler in mehrere Schaaren abgetheilt; [24])

Domenichino Zampieri malte eben so fertig, als er lehrte. Ausser Alessandro Fortuna, der unter Leitung des Meisters in der Villa Aldobrandini zu Frascati einige Fabeln von Apollo malte und sehr jung starb, zog er in Rom zwei sehr würdige Schüler, welche allein Bellori angeführt hat: Antonio Barbalunga aus Messina, und Andrea Camassei aus Bevagna; deren jeder seinem Geburtsort durch Namen und Werke Ehre machte, wiewol sie nicht lange lebten.

23) Vgl. *Goethe's Winckelmann*. S. 167 f. 193. 214. 217. 220 ff. 170. 182. 202. *W.*

24) Die literarischen Nachweisungen über diese Künstler versparen wir bis zur Schule von Bologna. *Q.*

Der Erste war glücklicher Nachahmer des Meisters, der ihn lange seine Urbilder copiren liess. In der Theatinerkirche auf Monte Cavallo ist ein Gemälde des Stifters und des heil. Andrea Avellino mit Engeln, die von Zampieri selbst gemalt scheinen, von ihm; er wählte in dieser Gattung die zierlichsten Formen, und gab ihnen schöne Regsamkeit und Bewegung. Von ihm wird im vierten Buche nochmals die Rede seyn. Der Zweite, welcher auch Sacchi's Schule besuchte, lebte länger in Rom, und wer ihn kennen lernen will, beurtheile ihn nicht nach der Capelle, die er noch jung in seiner Vaterstadt malte, sondern suche ihn in der Hauptstadt auf. Da sind im heil. Andrea della Valle der heil. Gaetano, gleichzeitig mit dem vorhergenannten heil. Andrea von Barbalunga, die Himmelfahrt in der Rotonda, die fromme Trauer bei den Capucinern, und mehrere geschätzte Wandbilder in der Lateraner Taufcapelle und der Basilica des heil. Petrus, die ihn nicht viel weniger denkwürdig machen, als seinen Mitschüler. Wenn er etwas zaghafter und minder gewählt war, als dieser, so hatte er doch eine Natürlichkeit, Anmuth und einen Geschmack in Tinten, welche der Römischen Schule Ehre machen, der er in Gio. Carbone di S. Severino einen Zögling von einigem Rufe zuführte. Man möchte wol sagen, sein und Domenichino's Stern seien derselbe gewesen; auch er ward weniger geschätzt, als er verdiente, von feindseligen Verwandten gequält, und starb vor der Zeit verbittert.

Francesco Cozza, von Geburt ein Calabrier, wohnhaft in Rom, im Leben treuer Gefährte Domenichino's, vollendete nach dessen Tode einige Werke desselben, und führte viele von eigener Erfindung aus, wie man im Titi sehen kann. Er scheint von seinem Meister mehr die Gelehrsamkeit, als die Zierlichkeit geerbt zu haben. Ein schönes Werk von ihm ist die ausgelöste, oder zurückgekaufte Jungfrau zu S. Francesca Romana über den Häusern. Ausser Rom sieht man selten etwas von ihm weder öffentlich, noch in Privathäusern. In Kenntnis der Künstlerhände galt er für höchst erfahren, und in Streitfragen dieser Art, wie sie häufig in grossen Städten aufgeworfen werden, galt seine Stimme für unbescheltbares Urtheil. Von Pietro del Po, ebenfalls Schüler des Domeni-

chino, und seinem Geschlecht, wird schicklicher im vierten Buche die Rede seyn.

Giannangiolo Canini, ein Römer, würde unter Domenichino's und Barbalunga's Leitung durch die Fruchtbarkeit seines Geistes zu grossem Ruhme gelangt seyn, hätte er nicht, durch das Studium alter Geräthschaften zerstreut, willkürlich in der Malerei einen kurzen Weg eingeschlagen, nämlich mit Vernachlässigung des Einzelnen nur das Ganze übereinstimmend und einhällig zu machen. Er gefällt auch durch eine gewisse Kraft und Nachhaltigkeit in Gegenständen, welche sie fordern, wie dem Martyrthum des heil. Stephanus zu S. Martino a' monti. Mit mehr Fleiss und Anstrengung hat er einige heilige und profane Bilder ausgeführt, welche die Königin von Schweden[25]) bei ihm bestellte. Uebrigens strengte er sich weder für sie, noch Andere sonderlich an, wiewol er ihr Hofmaler und von ihr sehr begünstigt wurde. Lieber scheint er das Alterthümliche gezeichnet zu haben; ja, aus Bildnissen berühmter Männer und heidnischer Gottheiten, nach geschnittenen Steinen und Marmorbildern, machte er ein grosses Buch, welches er, als Card. Chigi mit ihm nach Frankreich ging, Ludwig XIV. überreichte und wofür er eine goldene Halskette zum Geschenk erhielt. Nach Rom zurückgekehrt, starb er, als er eben die Königin besingen und die Lebensbeschreibungen der Maler fortsetzen wollte, die er zum Theil schon ausgearbeitet hatte; seine geschichtlichen Nachrichten haben wol dem Passeri, oder Bellori, seinen vertrauten Freunden, genützt [26]).

Mit Canini arbeitete Giambatista Passeri, ein Römer von gelehrter Bildung, der als Weltgeistlicher starb. Er erzählt, dass er in seinen frühesten Jahren mit Domenichino zu Frascati vertraut gelebt, und scheint seinem Style

25) Christina. Q.

26) Von Gio. Angelo Canini erschienen zwei Werke unter folgenden Titeln: *Iconografia, cioè disegno d' imagini de' famosi primi monarchi, regi, filosofi, poeti etc. data in luce con aggiunta di alcune annotazioni da M. A. Canini fratello dell' autore R.* 1669 und *Images des héros et des hommes de l'antiquité, dessinées sur des medailles, gravées par Picard le Romain. Amsterdam* 1731. Q.

sehr zugethan. Von ihm ist ein zwischen zwei Heiligen gekreuzigter Christus in S. Gio. della Malva; sonst kein öffentliches Bild; die meisten auf Gallerien. Im Palast Mattei sind einige Gemälde von ihm, welche verkäufliches Fleisch, Geflügel, todte Thiere sehr gut darstellen; dabei sind halbe Figuren und mit Anspielung auf seinen Namen einige Sperlinge. Auch ist in der Akademie des heil. Luca ein Bildnis Domenichino's von ihm, das er bei seinem Begräbnis malte. Da hielt Passeri, nicht Passerino, wie Malvasia schreibt, die Standrede, vielleicht auch mit Versen untermischt, welches er, wie Bellori, gern that; sein Schweigen über Bellori's schon erschienene Lebensbeschreibungen, die er hundertmal hätte anführen können, rührte vielleicht davon her, dass er sein Mitwerber war. Er ist einer der geachtetesten Geschichtschreiber über Italienische Malerei; und wenn Marietti nicht mit ihm zufrieden war (*Lett. pitt. T. VI. p.* 10), so kam dies wol daher, dass er bloss des Pietro da Cortona Leben sah, welches die letzte Hand des Vfs. nicht erfahren hatte. Uebrigens erscheint er tief in der Kunst, gerecht in der Beurtheilung, wahr in den Berichten; wenngleich er, wie Jemand in den *Malerbriefen* behauptet, dem Lanfranco zu Gunsten seines Zampieri zuviel gethan haben sollte. Sein Werk enthält die Lebensbeschreibungen vieler Maler, die zu seiner Zeit starben, und wurde von einem Ungenannten, angeblich Bottari, herausgegeben, der es an mehrern Stellen abkürzte und im Style änderte, weil er Seicentist war, in den Einleitungen, weil sie überflüssig, in manchen Aeusserungen, weil sie gegen Bernino und einige Andere zu beissend waren; wesshalb auch das Werk über hundert Jahre ungedruckt blieb 27).

Vincenzio Manenti, ein Sabinat, anfangs Schüler Cesari's, dann Zampieri's, hat in seinen Umgebungen

27) Gio. Bapt. Passeri gab viele Werke über Alterthümer u. dergl. heraus, von welchen man ein ausführliches Verzeichnis in dem *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara* findet. Die von Lanzi angeführten Lebensbeschreibungen der Künstler erschienen unter folgendem Titel: *Vite de' pittori, scultori e architetti, che hanno lavorato in Rome*, *morti dal* 1641 *fino al* 1673. *Prima edizione. Roma* 1772. Q.

viel gemalt; in Tivoli sind einige Bildtafeln von ihm, wie der heil. Stephan im Dom, und der heil. Xaverius bei den Jesuiten, welche ihn als Künstler nicht von grossem Geiste, aber doch fleissig und erfahren im Colorit bewähren. Von dem Bologner Ruggieri wird an einem andern Orte die Rede seyn.

Guido trug wenig zur Römischen Schule bei, ausser dass er in der Hauptstadt eine Menge Bilder hinterliess, alle voll jener Lieblichkeit des Styls und der übermenschlichen [28]) Schönheit, welche sein eigenthümliches Kennzeichen sind. Die Geschichte nennt zwei seiner Schüler, die zusammen aus Perugia zu ihm kamen, Giandomenico Cerrini und Luigi, Sohn des Gio. Antonio Scaramuccia. Cerrini, gewöhnlich il Cav. Perugino genannt, wird zuweilen für Guido genommen in Bildern, welche ihm der Meister überging, und die darum sehr gesucht werden; in den übrigen ist er sehr verschieden, indem er zuweilen dem ältern Scaramuccia nachtritt. Sich selbst gleicher ist sein Gefährte. Er ist anmuthig in jedem Theile der Malerei, und ist er auch nicht grossartig, so klebt er doch auch nicht am Boden. Zu Perugia sind viele Leinwandbilder, öffentliche wie in Privathäusern; so eine Darstellung bei den Philippinern, die in jeder Hinsicht reizend ist. Er arbeitete viel in Mailand, wo in der Marcuskirche eine heil. Barbera mit vielen Figuren sehr schön colorirt befindlich ist. 1654 gab er zu Pavia ein Werk heraus, betitelt: *Le finezze de' pennelli italiani.* Nach Bianconi hat es viel guten Malerwillen; dessenungeachtet hat es anziehende Nachrichten [29]).

Gio. Batista Michelini, genannt il Folignate, wird unter dieser Menge fast vergessen; aber die Eugubiner haben mancherlei von ihm, namentlich eine fromme Trauer (Pietà), die so glücklicher Bildung werth ist. Einen edlen Zögling Guido's hatte Macerata im Ritter Sforza Compagnoni, von dessen Hand in der Akademie de' Catenati die Errichtung derselben ist, welche man für Guido's Werk hal-

28) Giebt es für die Schönheit wol ein anderes Merkmal, als die Menschheit? Q.

29) Ueber Gio. Dom. Cerrini s. *Lione Pascoli vite de' pittori, scult. ed archit. Perugini* (*Rom.* 1732) p. 200. Q

ten könnte. Eine Bildtafel schenkte er der Georgkirche, wo sie noch befindlich ist; eine schönere der Johanniskirche, die lange Zeit auf dem Hochaltar prangte, jetzt beim Grafen Mario Compagnoni. Malvasia erwähnt ihn im Leben Viola's, macht ihn aber zu Albano's Schüler. Des Cesare Renzi, als Guido's nicht unwürdigen Schülers, rühmen sich die Ginesiner, und zeigen in der Kirche des heil. Thomas das Bild des Kirchenheiligen von seiner Hand. Zu den von der Geschichte uns angeführten Schülern erlaube man mir noch einen Nachbildner Guido's zu fügen, der nach dem Zeitalter und der Tüchtigkeit im Colorit wol aus derselben Kunstschule hervorgegangen seyn könnte. Ich fand ihn unterzeichnet Giorgio Giuliani da Cività Castellana 161 . . . auf einem grossen Bilde, dem Martyrthum des heil. Andreas, welches Guido für die Camaldolenser des heil. Gregorius zu Rom malte; und dieser copirte es für das berühmte Camaldolenserkloster all' Avellana. Es befindet sich im Speisezimmer und hat trotz der Feuchtigkeit des Orts eine Farbenfrische, die bei so alten Bildern selten ist.

Ritter Gio. Lanfranco [30]) kam noch jung nach Rom und bildete sich dort den leichten und grossen Styl, der in den Kuppeln und grossen Gebäuden herrscht, auch an Staffeleigemälden gefällt, wenn er ihn beobachtete. Giacinto Brandi von Poli, oder nach Andern von Gaeta, ist der bekannteste Schüler, den er in Rom bildete. Vom Meister nahm er den gemässigten Ton des Colorits, die mannichfaltige und wohl in Gegensätzen abgewogene Zusammenstellung, den leichten Pinsel; weil er aber Rom und den Kirchenstaat mit seinen Bildern füllte, so strebte er nicht nach grosser Richtigkeit der Zeichnung, und erreichte nie Lanfranco's bewunderten grossartigen Styl. Zuweilen hat er sich über das Gewöhnliche erhoben, wie im heil. Rochus di Ripetta und in den vierzig Martyrn der Stimate in Rom; aber sein Geldhunger erlaubte ihm nicht, viele gleich schöne Werke zu liefern. Von einem Kenner, den ich sehr achte, ward mir versichert, seine löblichsten Werke wären in Gaeta, wo er in der Nunziata die Jung-

30) Vergl. *Goethe's Winckelmann.* S. 172. 182. 217. 221. 224. 226. *W.*

frau mit dem heil. Kinde, und im Unterbau des Doms an der Decke drei Vertiefungen und zehn Engel gemalt, dazu als Altarblatt das Martyrthum des heil. Erasmus, des Bischofs der Stadt, der dort begraben liegt. Brandi pflanzte den Geschmack seiner Schule nicht fort; denn keinen Schüler von Ruf hinterliess er ausser Felice Ottini, der noch jung eine Capelle bei den Jesuiten und Maria malte, und bald darauf starb. Orlandi giebt ihm noch einen Carlo Lamparelli di Spello zu, der in Rom in der heil. Geistkirche ein Bild hinterliess; sonst keinen. Alessandro Vaselli arbeitete auch wenig in einer andern Kirche zu Rom.

Nach Brandi muss Giacomo Giorgetti von Assisi erwähnt werden, der ausser seinem Geburtsort und den umliegenden Städten wenig bekannt ist. Er soll schon in Rom die Zeichnung erlernt haben, ehe er von Lanfranco das Colorit lernte und ein guter Wandmaler ward. Im Dom zu Assisi ist in einer Capelle ein Wandgemälde mit vielen Figuren von ihm; und in der Sacristei der Conventualen mehrere Bilder aus Mariä Leben, auch auf Kalk; Werke, die sehr gut colorirt sind, und viel ausgeführter, als Lanfranco pflegte. Wäre daran etwas auszusetzen, so wären es die Verhältnisse der Figuren, die zuweilen senkrecht schwingen und schweben. Sein Name steht in der *Descrizione della chiesa di S. Francesco di Perugia* nebst dem seines Mitbürgers und Zeitgenossen Girolamo Marinelli, den ich nirgends sonst gelesen, noch gehört habe.

Giovanni unterrichtete in Rom eine Dame von Stande, von welcher in der Kirche der heil. Lucia alle Bilder sind, vom Meister gezeichnet, von ihr colorirt. Sie hiess Caterina Ginnasi. Mit Lanfranco waren auch in Rom Mengucci aus Pesaro, und andere, die später ausserhalb Rom lebten und anderwärts von uns erwähnt werden sollen. Man hat auch Beinaschi dazu gesetzt; aber dieser war nur ein trefflicher Copist und Nachahmer, wie wir im vierten Buche sehen werden. Soviel aber kann man hier behaupten, dass kein Caraccist in der Römischen Schule mehr Anhänger hatte, als Lanfranco, von welchem Pietro di Cortona, das Haupt einer unzählbaren Familie, viel lernte, und die ganze Schaar der Grossmaler viel annahm und annimmt.

Auch Albano hat sich übrigens um die Römische Malerei sehr verdient gemacht. Von ihm lernte Giambatista Speranza, ein Römer, Wandmaler vom besten Geschmack in dieser Hauptstadt. Sieht man ihn in S. Agostino, in S. Lorenzo in Lucina, und anderwärts, wo er heilige Geschichten malte, so gewahrt man gar bald, dass seine Zeit nicht die der Zuccheristen ist; es ist die Zeit der Ueberlegung, auch für Wandmaler. Vom Albano und Guercino lernte auch Pierfrancesco Mola di Como [31]) den schönen Styl, der Beide vereint. Er entsagte Cesari's Grundsätzen, der ihn viele Jahre unterrichtet hatte; und, nachdem er in Venedig das Colorit sehr fleissig studirt hatte, schloss er sich an die beiden Bologner, vorzüglich an Albano. Ihm kam er nie an Anmuth gleich; aber in der Färbung war er kräftiger, in der Erfindung reicher, und wo es Geist und Munterkeit galt, entschlossener. Rom, wo er in noch frischer Kraft starb, als er schon im Begriff stand, als Hofmaler nach Paris zu gehen, Rom, sag' ich, hatte in mehrern Kirchen viele, besonders Wandgemälde von ihm, und im Quirinale den wiedererkannten Joseph, der sehr schön war. Die Gallerien haben viel Bilder von ihm, wo man oft zweifelhaft wird, ob ausser der Landschaft, worin er vortrefflich war, auch die Figuren von ihm, oder von Albano seien. Er zog dort drei Schüler, welche, nach dem Ruhm des Colorits strebend, es an den Quellen suchten, woraus der Meister geschöpft hatte, und ganz Italien durchreisten. Es sind folgende: Antonio Gherardi da Rieti, der nach Mola's Tode die Cortoner Schule besuchte und zu Rom in mehrern Kirchen malte, wo er denn mehr leicht, als zierlich erschien [32]); Gio. Batista Boncuore, aus Abruzzo, stets von grosser Wirkung, zuweilen etwas schwerfällig [33]); Giov. Bonatti aus Ferrara, den wir für seine Schule aufsparen.

31) *Goethe's Winckelmann.* S. 175. *W.*

32) Pascoli hat ihm die heil. Rosalie in der Magdalenenkirche wieder zugeeignet, die Titi dem nicht schlechten Maler Michele Rocca, genannt il Parmigianino, zugeschrieben hatte, welcher wohl gekannt zu werden verdient, damit er nicht etwa mit Mazzuola, oder wenigstens mit Scaglia verwechselt werde. Bald darauf wird auch Grecolini genannt, dessen Name dort ehrenvoll erwähnt, hier nicht vermisst werden wird. *L.*

33) Eine Heimsuchung von ihm ist in der Waisenkirche zu sehen,

Virgilio Ducci aus Città di Castello ist wenig bekannt unter Albano's Schülern, steht aber darum vielen Bolognern in Nachahmung des Meisters nicht nach. Zwei Bilder aus Tobias Leben in seinem Geburtsort in einer Capelle des Doms sind mit ungemeiner Feinheit und Anmuth ausgeführt. Ein Römer Antonio Catalani ist uns durch Malvasia bekannt geworden, mit ihm der innigste Freund Albani's, Girolamo Bonini von Ancona. Diese hielten sich in Bologna auf und wurden dort, wie wir bei jener Schule sehen werden, angestellt. Vom Zweiten meldet die Geschichte, dass er auch in Venedig und Rom lebte; Orlandi rühmt eine Malerei von ihm in dem Saale Farnese, welche entweder nicht mehr vorhanden, oder in Titi's *Wegweiser* nicht beachtet worden ist.

Endlich ging aus Albani's Schule Andrea Sacchi 34) hervor, der beste Colorist, dessen sich die Römische Schule nach ihrem Fürsten rühmen kann, und einer der vorzüglichsten Zeichner; eine Uebung, die er bis an seinen Tod fortsetzte! Tief in der Theorie, war er eben darum in der Ausführung schwierig und langsam. Er pflegte zu sagen, das Verdienst eines Malers bestehe nicht darin, dass er viel mittelmässige Bilder liefere, sondern wenig vollendete. Daher sind seine Gemälde selten. Seine Compositionen haben nicht überviel Figuren, jede aber scheint an ihrer Stelle nöthig, und bewegt sich nicht, wie er es ersann, sondern wie es die Handlung ihr eingiebt. Sacchi weiset das Niedliche, Artige nicht ab, aber er scheint für das Grosse geboren; ernste Gesichter, majestätische Stellungen und Gebärden, leichte Gewandung mit wenig Falten, ernste Farben, ein durchgehender Ton, welcher den Gegenständen Harmonie, dem Auge eine anmuthige Beruhigung gewähret. Ueberall verschmäht er das Kleinliche und lässt, nach dem Beispiel vieler alten Bildhauer, immer einige Theile unentschieden; wie seine Lobredner sagen. Anders spricht Mengs über ihn: Sacchi lehrte die Gemälde gleichsam nur

und eher von ihm als die Heiligen in Ara Coeli. So geht es mit vielen andern, die wir rühmend nennen, weil sie Gutes geliefert. *L.*

34) Vergl. *Goethe's Winckelmann.* S. 178. 203. 216. 218. 225. *W.*

andeuten und nahm die Ideen von natürlichen Dingen, ohne ihnen irgend eine Bestimmtheit zu geben; worüber Kenner urtheilen mögen! Für eins seiner vier besten Römischen Bilder gilt der heil. Romuald, unter seinen Mönchen sitzend[35]; eine schwierige Aufgabe wegen der vielen weissen Gewänder! Aber Sacchi traf einen Ausweg, der empfehlungs- und wunderns-werth bleibt: er malte einen grossen Baum dazu, dessen Schatten einige Figuren treffen musste, und so brachte er in die eintönige Farbe einen wundernswürdigen Wechsel. Schön ist auch sein Uebergang der heil. Anna in S. Carlo a' Catinari, der heil. Andreas im Quirinal, der heil. Joseph a Capo alle Case. Auch Perugia, Foligno, Camerino haben Altarbilder von ihm, welche Zierden dieser Städte sind. Er genoss den Ruf eines freundlichen und gelehrten Lehrmeisters. Eine Lehrstunde, wie er sie dem Francesco Lauri gegeben, findet man im Leben dieses seines berühmten Zöglings von Pascoli, der kurz vorher angiebt, er habe seine Nachrichten grossentheils von den alten Malern Roms gesammelt. Mag er doch manche eigene, oder fremde Ansichten mit eingemischt haben, wie es denn in Geschichten zu gehen pflegt, wo unmittelbar Gesprochenes mehr nach Wahrscheinlichkeit, als urkundlich treu behandelt wird; die hier von Sacchi beigebrachten Grundsätze sind seiner würdig, als der das Wahre, Gewählte, Grossartige liebte; und in der That scheint es, er habe, um seine Figuren in jeder Handlung würdevoll darzustellen, Quintilians Vorschriften vor Augen gehabt, die dieser für die Gebärden des Redners gab und Sacchi wiederholt. Er hatte zahlreiche Schüler, unter welchen sein Sohn, Joseph Sacchi, als er Conventual geworden, das Bild in der Sacristei der Apostel malte. Sein grosser Schüler aber war Maratta, von welchem, wie von mehrern seiner Mitschüler, in einem andern Zeitraume!

Caraccist, man weiss aber nicht, welcher Schule, war **Giambatista Salvi**, von seinem Geburtsort Sassofer-

35) St. Romuald ist von Jacob Frey leicht, kräftig und so gestochen, dass es eine treffliche Wirkung macht. Das Gemälde befindet sich jetzt im Vatican. Sacchi's Styl erinnert durch grossartige Massen an die Spanische Schule. Q.

rato [36]) genannt, dessen wir schon erwähnten, als wir von Carlo Dolci und seinen so andächtigen Bildern sprachen. Diesen übertrifft er in Schönheit der Madonnen; an Feinheit des Pinsels aber Dolci ihn. Ihr Geschmack ist verschieden; Salvi hatte sich nach andern Mustern gebildet. Er studirte anfangs in seinem Geburtsorte unter seinem Vater Tarquinio [37]); nachher in Rom, dann in Neapel, man weiss nicht genau, unter welchen Meistern, ausser dass ich in seinen handschriftlichen Denkwürdigkeiten einen Domenico genannt finde. Salvi's Studienzeit trifft wunderbar mit der Zeit zusammen, wo Domenichino in Neapel arbeitete, und seine Art zu malen zeigt wohl, dass er diesem Meister zugethan war. Doch nicht ihm allein. Seine Erben besitzen noch viele Copien tüchtiger Künstler, die er zu seinem eigenen Studium machte: ich habe deren nach Albano, Guido, Barocci, Raffael gesehen, in kleinern Verhältnissen und wie hingehaucht. Auch einige kleine Landschaften und viele heilige Bilder sind dort; mehrere von Johannes dem Täufer, meistens aber Madonnen. Ohne ein Griechisches Ideal zu haben, hat er doch ein dem Charakter der Jungfrau höchst angemessenes, worin besonders die Demuth vorwaltet, dem Charakter des Kopfs aber die Einfachheit der Bekleidung und des Putzes entspricht, ohne der Würde Abbruch zu thun. Er malt mit vollem Pinsel, hat ein reizendes und von schönem Helldunkel gehobenes Colorit; in den Localtinten nur ist er etwas hart. Er liebte zumeist Köpfe mit etwas Brust zu malen, wie deren viele in Sammlungen sich finden; selten haben seine Leinwandbilder das Maas eines richtigen Bildnisses. Von dieser Grösse, oder etwas grösser, ist eine Madonna mit dem göttlichen Kinde zu Rom im Palast Casali. Die Bildtafel, der Rosenkranz selbst in

36) Man hat längst Nachrichten von diesem Maler gewünscht, wie sich aus den *Lett. pitt. T. V. p.* 257 ergiebt. Ich gebe sie, wie ich sie in seinem Geburtsorte sammelte, wobei mir der Bischof von Nocera Massajuoli durch aufgesuchte Urkunden behülflich war. Gio. Batista wurde zu Sassoferrato am 11. Juli 1605 geb., starb in Rom am 8. Aug. 1685. *L.* — Vergl. *Fiorillo Gesch. d. Mal. in Ital. Th.* 1. *S.* 192. Eine betende Madonna von ihm, nicht *Mater dolorosa*, hat Folo gestochen. S. *Kunstbl.* 1820. *N.* 34. *W.*

37) In der Kirche der Eremitani ist ein Bild, der Rosenkranz, mit seinem Namen und dem J. 1573. Es ist reich an Figuren. *L.*

S. Sabina ist eine der kleinsten in Rom. Doch ist das Bild gut componirt und mit der gewohnten Liebe ausgeführt, wodurch es zu einem Kleinod wird. Sein grösstes Bild ist übrigens das Altarblatt in der Hauptkirche zu Montefiascone [38].

Ein Caraccist von unbekannter Schule scheint mir auch Giuseppino da Macerata, welchem ein zweifelhaftes Gerücht Agostin Caracci zum Meister giebt. In den Collegienkirchen zu Fabriano sind seine Arbeiten noch vorhanden; eine Verkündigung in Oel zu S. Niccolò; in S. Venanzio zwei grosse Capellen auf Kalk. In dem einen, wo er die Wunder der Apostel darstellte, übertrifft er sich selbst in Schönheit der Köpfe und in Anordnung, obwol es übrigens etwas unbestimmt und eilig ist. Zwei Werke ausgemacht von ihm sind in seinem Geburtsort; bei den Carmelitern Madonna in der Glorie, unten der heil. Nicolaus und Hieronymus; und bei den Capucinern der heil. Petrus, der das Amt der Schlüssel erhält. Beide Bilder sind Caraccisch; das zweite nur zu sehr, indem es wunderbar einem andern in der Kirche der Filippiner zu Fano ähnelt, welches denselben Gegenstand darstellt und geschichtlich gewiss ein Werk Guido Reni's ist. Darum ist dies zweite für ein Nachbild zu achten. Er schrieb dabei *Joseph Ma. faciebat* 1630; aber die Zahl ist jetzt nicht mehr ganz zu lesen. Marcello Gobbi und Girolamo Boniforti [39], ein sehr guter Tizianist, lebten in jenem Jahrhundert zu Macerata. Zwei Schüler zeigt uns Perugia, einen des Annibale in Rom, den andern des Lodovico in Bologna, welche, vom Ruf dieser Meister angezogen, ungefähr zwölf Jahr alt, heimlich ihre Vaterstadt verliessen und einige Zeit Schüler derselben wurden: Giulio Cesare Angeli und Anton-

38) Sassoferrato kann wol nicht zu den Caraccisten gezählt werden, wenn auch ein Abkömmling der Caraccischen Schule, Domenichino, sein Lehrer sollte gewesen seyn, was jedoch nur auf Vermuthungen beruht. Er war ein Eklektiker, der oft Raffael, allein mit nicht zureichender Kraft, jedoch nicht unwürdig nachahmte. *Q.*

39) In Oretti's Briefwechsel befindet sich der Brief eines Ungenannten an Malvasia über diesen Maler, der dort Francesco und ein sehr geachteter Maler genannt wird. Er arbeitete damals in Ancona, wie aus andern Briefen desselben an Malvasia erhellt, wo er sich immer Francesco unterzeichnet. *L.*

maria Fabrizzi. Möge das Pascoli verbürgen, der es erzählt! Fabrizzi, der auch dem Annibale gedient haben soll, verräth nicht viel Genauigkeit; man giebt dies seiner übermässigen Hitze und der allzu kurzen Anweisung Schuld; denn als nach drei Jahren Annibale ihm starb, war er sein eigener Meister und Schüler; dessenungeachtet hält er sich durch Colorit, Anordnung und freien Pinsel. Auch Angeli erfindet und colorirt besser, als er zeichnet, und ist im Nackten vorzüglicher, als in bekleideten Figuren. Im Oratorium des heil. Augustin zu Perugia ist eine grosse Arbeit auf Mauergrunde von ihm; darunter ein Vorhimmel heiliger Väter, die wenigstens nicht in Lodovico's Sinne gezeichnet sind; wiewol man darum nicht sagen darf, dass diese Lunette von anderer Hand sei, was ich sehr bezweifle. Dieser Zweig der Bologner Schule, der, weil so fern von Bologna, sich nicht durch die Bilder der Caracci nähren und befruchten konnte, dauerte doch lange fort. Angeli unterrichtete Cesare Franchi, der in Gemälden mit kleinen Figuren trefflich war und für Gallerien sehr gesucht wird; und Stefano Amadei, der den Florentinern seiner Zeit mehr, als den Bolognern verdankt. Stefano hatte auch wissenschaftliche Bildung, eröffnete eine Schule und bildete die Jugend, die ihm zuströmte, durch öftere Uebung und gelehrten Vortrag. Einer seiner fleissigsten Schüler war Fabio, Bruder des Herzogs von Corina, ein edler Maler, von welchem im *Wegweiser in Rom* einige Arbeiten angeführt werden, weil er wirklich mehr war, als Kunstliebhaber.

Ausser den Bolognern trugen zur Verbesserung der Römischen Malerei auch mehrere Toscaner bei, welche Paul V. an der Peterskirche und an der S. Maria Maggiore brauchte; ferner einige andere, die zwar diese Ehre nicht hatten, aber doch ihrer Zöglinge wegen merkwürdig sind. Aus dem Bereich von Volterra war Cristoforo Roncalli, genannt il Cav. delle Pomarance, der unter den Toscanern bloss im Vorbeigehen erwähnt wurde. Ich rechne ihn zu dieser Schule, weil er in Rom malte und lange lehrte; und in diesen Zeitraum setze ich ihn, nicht wegen seiner sämmtlichen, sondern seiner besten Arbeiten. Er war Schüler des Niccolò delle Pomarance, mit welchem er um weniges viel arbeitete,

auch nach seinem Beispiel viel mit seinen Gehülfen arbeiten, aber sich freilich auch mit dem Mittelmässigen begnügen lernte. Manches indessen von seiner Hand ist vortrefflich, nur wiederholt er sich zu sehr in Feldern und Gründen, verkürzten Köpfen, vollen und rothen Gesichtern. Seine Zeichnung ist ein Gemisch von Florentinischem und Römischem. In Wandgemälden liebt er ein heiteres, glänzendes Colorit; in Oelgemälden dagegen braucht er ernstere und gemässigtere Tinten, und verbindet sie zu einem allgemeinen ganz ruhigen und sanften Tone. Er verziert sie gern mit gutgedachten und anmuthigen Landschaften. Unter seine besten Arbeiten in Rom rechnet man den Tod des Ananias und der Sapphira in der Karthause, in der Peterskirche in Mosaik wiederholt. Auch andere Mosaikarbeiten dieser Kirche wurden nach Cartons von ihm ausgeführt; und im Lateran ist die Taufe Constantin's ein grosses historisches Gemälde von Roncalli.

Sein ausgezeichnetes Werk ist die Kuppel von Loreto, welche reich an Figuren ist, die aber von der Zeit gelitten haben, bis auf einige Propheten, welche in der That sehr grossartig sind. Im Schatz dieses Heiligthums malte er viel aus dem Leben der Madonna, aber nicht alles gleich glücklich, vorzüglich in Rücksicht der Perspective. Diesen bedeutenden Auftrag bekam er durch die Gönnerschaft des Card. Crescenzi mit Caravaggio zugleich, der ihm dafür durch einen seiner Meuchler das Gesicht zerfetzen liess, und mit Guido Reni, der sich anders dafür rächte, indem er nämlich durch seine Arbeiten zeigte, dass er keine Hintansetzung verdiente. Nach dieser Zeit war Roncalli in den Städten von Piceno sehr beliebt, welche desshalb voll von seinen Bildern sind. Bei den Eremitani in S. Severino ist von ihm ein *Noli me tangere*, in Ancona in S. Agostino ein betender Franciscus, in Osimo in S. Palazia diese Heilige, welches seine auserlesensten Bilder sind. In derselben Stadt im Hause Galli malte er von unten nach oben das Urtheil Salomon's, vielleicht sein bestes Wandbild. Er konnte seinen Styl verändern, wenn er wollte. Bei March. Mancinforti in Ancona hab' ich eine Erscheinung von ihm gesehen, die aus der Venezianer Schule zu seyn scheint [40]).

40) Ueber *Cristoforo Roncalli dalle Pomarancie* s. *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII.* 1731. p. 13. Bei seiner Le-

Diesem Künstler kommen im Styl nahe der Ritter Gaspare Celio, ein Römer, und Antonio, Sohn des Niccolò Circignani. Celio war, nach Baglione, Niccolo's, nach Titi Roncalli's Schüler. Er zeichnete die alten Marmorwerke nach Kupferstichen und malte löblich; in seiner Jugend führte er die Ideen des P. Gio. Batista Fiammeri in der Jesuitenkirche aus, in reifern Jahren in verschiedenen Kirchen seine eigenen. Von ihm sind der heil. Franciscus auf dem Altar des Hospiz zu Ponte Sisto; einige Scenen aus Raimondo's Leben in der Kirche alla Minerva; Moses aus dem rothen Meere hervorgehend an einer Decke der Gallerie Mattei, wo er mit andern trefflichen Künstlern wetteiferte. Antonio ist in Rom, wo er mit seinem Vater arbeitete und nach dessen Tode allein eine Capelle in der Traspontina, eine andere in der Consolazione ausschmückte, auch in Privathäusern malte, nicht sonderlich bekannt. Città di Castello, wo er einige Jahre seiner besten Zeit zubrachte, hat mehrere Bildtafeln von ihm, unter andern die Empfängnis bei den Conventualen, welche ein Gemisch aus Barocci und Roncalli genannt werden kann, durch welchen er einen bessern Styl gewann, als sein Vater.

Der Cav. delle Pomarance bildete den March. Gio. Batista Crescenzi, den nachmaligen grossen Beschützer der Künste, der so viel Kunsteinsichten besass, dass Paul V. ihn zum Oberaufseher der in Rom auszuführenden Kunstwerke machte und Philipp III. der Katholische ihn im Escurial brauchte. Er malte wenig, am besten Blumen. Sein Haus ward von Gelehrten besucht, besonders von Marino, welcher dort seine Gallerie von Gemälden und Zeichnungen ausstellte, die so trefflich war, dass er selbst davon sagte: „ich glaube und behaupte mit Sicherheit, dass darin mir kein Fürst gleich kommt“ (Br. S. 89). Auch Künstler besuchten es, deren einer, sein Geschöpf, sich Bartolommeo del Crescenzi nannte; er stammte aus Viterbo von den Cavarozzi, war ein sehr fleissiger junger Mann, anfangs Nachtreter Roncalli's, später

bensbeschreibung befindet sich sein Bildnis von dem Ritter Ottavio Lioni; doch sieht man darin keine Zerfetzung, welche Caravaggio's Bandit ihm zufügte. *Q.*

aber bildete er sich einen eigenen Styl nach der Natur. Treffliche Arbeiten von ihm sind in den Bildersammlungen und ein Bild der Kirchenheiligen Anna in ihrer Kirche, das, nach Baglione, mit Geschmack und dreistem Pinsel ausgeführt ist.

Unter Cristoforo's Schüler zählt man Giovanni Antonio, den Vater des Luigi Scaramuccia, welcher jedoch auch die Caracci sah und nachahmte. Er ist leicht in Perugia zu finden, und man lobt mehr seine Lebendigkeit und Freiheit des Pinsels, als die Tinten, die zu dunkel sind und in Kirchen ihn vor Andern verrathen. Vermuthlich brauchte er zuviel Umbererde, wie mehrere seiner Zeit pflegten. Girolamo Buratti aus derselben Schule malte in Ascoli in der Carità die schöne Krippe und einige historische Wandbilder, welche Orsini lobt. Von Alessandro Casolani ist bei den Sienern geredet worden; nebst ihm von seinem Sohne Cristoforo, der mit Giuseppe Agellio von Sorrento unter die mittelmässigen gezählt wird.

Francesco Morelli aus Florenz würde in der Geschichte nicht genannt werden, hätte er nicht den Ritter Gio. Baglione aus Rom in den Anfangsgründen unterwiesen. Dieser jedoch hielt nicht lange bei ihm aus, sondern bildete sich durch eigenen Fleiss nach den Mustern guter Künstler; wesshalb ihn auch Paul V., der Herzog von Mantua und andere ausgezeichnete Männer beauftragten. Er ist in Zeichnung und Ausdruck minder stark, als in Farbengebung und Helldunkel. Gemälde von ihm sind nicht nur in Rom, wo er viel malte, sondern auch in mehrern landschaftlichen Städten, wie im Dom von Perugia der heil. Stephan, in der Hauptkirche zu Loreto die heil. Catharina. In den Tinten kommt er Cigoli nahe, im Uebrigen steht er ihm sehr nach. Die Wiedererweckung der Thabida, die er mit vielem Lobe für den Vatican malte, ist übel zugerichtet; aber dort und in der Paulscapelle in S. Maria Maggiore, Paul's V. ausgezeichnetestem Werke, sind Wandbilder von ihm, die jenes Zeitraums nicht unwerth sind. In Gallerien ist er nicht häufig; in der der Propaganda sah ich einen sehr kräftig colorirten Rochus von ihm. Er lebte lange und hinterliess kurze Lebensbeschreibungen der Künstler, die zu seiner Zeit von 1572 bis 1642 in Rom gearbeitet hatten. Er schreibt ohne Ehrgeiz und unparteisam, geneigter das

Gute zu loben, als das Schlechte zu tadeln. So oft ich ihn lese, meine ich einen geehrten Greis sprechen zu hören, der mehr Sittengebote, als Kunstvorschriften giebt. Mit letztern kargt er allerdings, woraus man schliessen möchte, er habe wol mehr mit glücklicher Stimmung und Nachahmungsgabe, als nach kritischen Grundsätzen und gediegenem Geschmack gearbeitet. Vielleicht hat er auch, um nicht sich allzu tief in das Theoretische und Tiefe zu versenken, sein Werk in fünf Gespräche eingetheilt, worin kein Künstler, sondern nur ein Fremder und ein Römischer Adeliger spricht, der erste um zu lernen, der zweite zu lehren. Ich glaube, man hat in keiner Sprache der Welt so einfache Gespräche. Die beiden Sprecher finden sich im Kloster della Minerva, begrüssen sich flüchtig. Hierauf erzählt der eine ein und achtzig Künstlerlebensbeschreibungen, welche ziemlich eintönig anfangen, fortfahren und enden, fast mit denselben Redarten; der andere hört diese lange Erzählung an, ohne sie zu unterbrechen, zu antworten, oder auch nur ein Wort zu sagen, und so schliesst endlich dieses Zwei- oder Selbstgespräch, ohne dass einer dem andern dankt, oder auch nur einen guten Abend wünschet [41]). Kehren wir nun zu den Schülern der Toscaner zurück!

Passignano war mehrmals in Rom, ohne jedoch mindestens berühmte Schüler zu bilden. Vanni war auch da und hinterliess einen Gio. Antonio und Gio. Francesco del Vanni, welche im *Wegweiser in Rom* angeführt werden. Aus Cigoli's Schule gingen zwei sehr geachtete Römer hervor, Domenico Feti, welcher in Mantua glänzte, und Gio. Antonio Lelli, der nicht aus seiner Vaterstadt kam. Sie malten in Oel und für Gallerien mehr, als auf Kalk und für Kirchen. Vom Ersten sind nur zwei Engel zu S. Lorenzo in Damascus, vom Zweiten etliche Bildtafeln, und einige Wandgemälde, unter welchen die Heimsuchung im Kloster della Minerva öffentlich sind.

41) Was bleibt denn nun aber am Ende noch von dem angefangenen Lobe übrig? *W.* — Dieses ist das von uns oft angeführte Buch *Le Vite de' Pittori da Baglione*, welches allerdings wegen der geschmacklosen Anordnung Tadel, der schätzbaren Nachrichten wegen aber bemerkt zu werden verdient. *Q.*

Comodi und Ciarpi waren Meister des Pietro von Cortona[42]), wie man sagt, der darum und seines Geburtsorts wegen zur Florenzer Schule gezählt wird, wiewol von Andern zur Römischen. In der That kam er auch in seinem vierzehnten Jahre mit wenig mehr als guten Anlagen dahin, bildete sich zu einem guten Baumeister und in der Malerei zum Schulenhaupt des leichten und geschmackvollen Styls, den wir schon im ersten Buche schilderten. Wer sehen will, wie weit er es in Mauergemälden und grossräumigen Werken gebracht, darf nur in Rom den Barberiner Saal sehen; wiewol auch der Palast Pitti zu Florenz noch Artigeres, Reizenderes, und in den' einzelnen Theilen Fleissigeres bietet. Will man sehen, wie weit er es in Altarbildern gebracht, so sehe man in Rom die Bekehrung Pauli bei den Capucinern, welche Guido's heiligem Michael gegenüber doch immer von Künstlern bewundert wird, die verschiedene Gattungen des Schönen zugeben. Diesen Grundsatz möchte auch ich hinsichtlich der Kunst nicht verwerfen, da er in der Redekunst, Dichtkunst und Geschichte gilt, wo Demosthenes, Isokrates, Sophokles und Euripides, Thucydides und Xenophon gelobt werden, wie verschieden auch immer ihr Gepräg ist.

Pietro's Werke sind in Rom und im Kirchenstaate nicht selten; auch in andern Bereichen Italiens nicht, am häufigsten da, wo er am meisten Bauwerke zu verzieren fand. Höchst reiche Bilder, die den beherztesten Copisten ängsten können, sind der heil. Ivo in der Sapienza zu Rom, und in S. Carlo a' Catinari der Kirchenheilige, wie er den Pestkranken beisteht. Von nicht geringem Umfang ist auch die Predigt des heil. Jakob in Imola in der Dominicanerkirche. Sehr fleissig ist das Bild der Madonna zwischen Papst Stephan und andern Heiligen in S. Agostino zu Cortona, welches man für eines seiner besten hält. Anmuthig ist im Quirinale die Geburt U. L. F. Sehr schön das Martyrthum des heil. Stephan zu S. Ambrogio in Rom, und Daniel in der Löwengrube zu Venedig in der Kirche seines Namens, welches Bild durch Anordnung viele Nebenbuhler jener Schule besiegt, und an Colorit gegen sie nicht verliert. Geschichtliche Bilder von ihm sind in den Gallerien Römischer

42) Vergl. *Goethe's Winckelmann.* S. 225. *W.*

Herren nicht selten. In der Gallerie des Campidoglio ist die Schlacht zwischen den Römern und Sabinern voll malerischer Kühnheit, und bei den Herzögen Mattei die Geschichte der Ehebrecherin in halben Figuren mit mehr Fleiss und Vollendung ausgeführt, als er gewöhnlich pflegte. Soviel von ihm an diesem Orte; von seinen Schülern, die er für die Römische Schule bildete, wird der folgende Zeitraum zu sprechen schicklichere Gelegenheit geben.

In diesem Zeitraum studirten in Rom Ottini, Bassetti, Turchi, drei Veroner, von welchen ausführlicher bei der Venezianer Schule! Der Erste kehrte bald in seine Vaterstadt zurück, und hinterliess in Rom nichts Oeffentliches. Der Zweite malte in der Kirche dell' Anima zwei Wandbilder: die Geburt und die Beschneidung Christi. Der Dritte, unter dem Namen Orbetto bekannt, liess sich in dieser Hauptstadt nieder und starb daselbst; soviel aber ich weiss, hat er ausser einigen Landsleuten, die bald in ihre Vaterstadt zurückkehrten, keine Schüler gezogen. Dieser anmuthige und artige Maler, der besonders in den Tinten eigenthümlich Schönes hat, malte für Verona mehr, als für Rom. Darum aber ist er in Rom seiner Cabinetbilder wegen nicht weniger geschätzt, wie z. B. seines Sisara im Hause Colonna, und seiner Kirchenbilder wegen, wie der Flucht nach Aegypten in S. Romualdo, und des heil. Capuciners Felice in der Concezione, wo die Familie Barberini, wie bereits gesagt, die tüchtigsten Künstler anstellte.

Zur Zeit der Caraccisten arbeiteten in Rom nicht wenig andere Italiener, deren Schule, ja Herkunft man nicht immer weiss. Von diesen genüge in einer so bilderreichen Stadt nur Einiges! Nur einmal wird im *Wegweiser in Rom* ein Römer, Felice Santelli, bei der Kirche der Spanischen Barfüssermönche erwähnt, wo er mit Baglione wetteiferte. Er ist ein Maler voll Wahrheit, mit dessen Namen zu Viterbo in der Kirche der heil. Rosa ein Bild unterzeichnet ist. Bei Baglione lieset man von Orazio Borgianni, einem Römer, Celio's Nebenbuhler, von welchem man Gemälde und Bildnisse eines guten Naturalisten hat. Gio. Antonio Spadarino aus dem Hause Galli, ein Römer, malte in der Peterskirche eine heil. Valeria mit solcher Meisterschaft, dass Or-

landi sich darüber beklagt, seiner so wenig gedacht zu finden. Ein Freund von ihm war ein Matteo Piccione aus der Mark; ihr Styl wird als besonderer auch von Titi erwähnt. Wenig bekannt ist auch Grappelli, dessen Geburtsort und Eigennamen ich mit Sicherheit nicht auffinden kann; aber sein wiedererkannter Joseph, ein Wandbild im Hause Mattei, flösst Achtung ein. Mattio Salvucci, der in Perugia etwas gilt, kam nach Rom und blieb, wiewol er beim Papste gut stand, seiner Flüchtigkeit wegen doch nicht gar lange dort; auch findet sein Mitbürger und Geschichtschreiber Pascoli kein zuverlässiges Werk von ihm. Domenico Rainaldi, Neffe des Baukünstlers Ritter Carlo Rainaldi, welcher Alexander VII. diente, wird im *Wegweiser in Rom* erwähnt; so auch Giuseppe Vasconio, welchen auch Orlandi lobt. Daselbst und in andern Werken über die Malerei in Perugia wird in diesem Zeitraume der Ritter Bernardino Gagliardi genannt, der, wiewol in Città di Castello geboren, doch viel dort lebte und wohnhaft war. Wiewol Avanzino Nucci's Schüler, schlug er doch andere Wege ein, als er auf einer malerischen Reise sah, wie viel Besseres in jeder Schule Italien aus Rom nach Turin brachte. Besonders folgte er den Caracci und Guido, sagen die Geschichtschreiber; was ich in seiner ersten und zweiten Vaterstadt von ihm gesehen, scheint mir sehr verschieden. Das Haus Oddi in Perugia hat unter einigen schwachen Bildern von ihm eine Gesellschaft von jungen Leuten, in halben Figuren, die in der That sehr schön ist. Im Dom von Castello ist sein Martyrthum des heil. Crescenzian in der Wirkung ein treffliches, übrigens mittelmässiges Bild. Fleissiger und besonnener wählend ist er in zwei Bildern aus dem Leben des jungen Tobias, die unter seine bessern Werke gerechnet werden; das beste ist wol der heil. Pellegrino mit seinen Umgebungen in der Kirche des heil. Marcellus zu Rom. Anderer Maler aus dieser Landschaft erwähne ich hier nicht, da ich sie unter die Schulen mehrerer Meister vertheilt habe.

Noch mühseliger würde seyn, die Ausländer hier aufzuführen. Um den Anfang dieses Jahrhunderts kam auch der junge Peter Paul Rubens nach Rom, und hinterliess in der Vallicella und in S. Croce in Gerusalemme einige Oelbil-

der. Wenig Jahre später kam Anton van Dyck [43]) hin, um lange dort zu verweilen; aber seine Landsleute, deren viele dort lebten, nahmen es ihm übel, dass er sich nicht in den Wirthshäusern mit ihnen gemein machte, und nicht so anständig lebte; wesshalb er bald wieder abreiste. Viele andere Niederländer, welche sich mit der niedern Malerei befassten, weilten lange bei uns, und einige davon werden ihres Orts erwähnt werden; andere arbeiteten an den Kirchen, deren Andenken in Rom und im Kirchenstaate fortdauert. Ungewiss ist der, welcher in der Peterskirche in Montorio die berühmte Kreuzabnahme gemalt, die den Lehrlingen als Schule des Colorits empfohlen wird; Einige nennen ihn Angiolo Fiammingo. Von Vincenzio Fiammingo ist in der Vallicella das Pfingstgemälde; von Luigi Gentile aus Brüssel der heil. Antonius in S. Marco und andere in mehrern Kirchen Roms. Auch malte er bei den Capucinern in Pesaro eine Geburt und einen heil. Stephan, sehr zart und schön geründet; anderes für Ancona und verschiedene Städte mit gewohntem Geschmack, der in seinen Cabinetbildern noch mehr bewundert wurde. „In kleinen Figuren," sagt der lobkarge Passeri, „war er sehr brav; denn er führte sie nicht nur fleissig, sondern auch geschmackvoll und reizend aus." Er schliesst seine Lobrede: „in Bildnissen war er ebenfalls vorzüglich, vielleicht mehr, als jeder andere."

Um 1630 studirte in Rom Diego Velasquez [44]), die erste Zierde der Spanischen Malerei, und hielt sich ein Jahr dort auf. Er kehrte nachher unter Innocenz X. wieder zurück, dessen Bildnis er in seinem Style malte, den er von

43) Ueber Rubens und van Dyck findet man in unzähligen Büchern Nachrichten und Kunsturtheile, welche hier anzuführen zu weitläufig seyn würde. Auffallend ist es, dass Joachim von Sandrart so unvollkommene und unrichtige Nachrichten über diese beiden Männer giebt, da man doch von ihm als Zeit- und Kunstgenossen derselben Gründliches erwarten sollte. Wir verweisen unsere Leser daher an *J. B. Descamps La Vie des Peintres*, wo sie im 1. Theile S. 296 Rubens und im 2. Th. S. 8 A. van Dyck's Leben auf eine heitere, lebhafte Weise und in gedrängter Kürze geschildert finden. *Q.*

44) S. *Velasco Vico vies des peintres espagn. N.* 110. und *Bottari lettere sulla pittura, scultura, architettura. Vol.* 6. *Q.*

Domenico Greco haben soll, welchen Tizian am Spanischen Hof erzog. Mit diesem Bildnis erneute Velasquez die Wunder, welche man von Raffael's Bildnis Leo's X., Tizian's Bildnis Paul III. erzählt, dass nämlich es so getäuscht habe, als sähe man den Papst selbst. So arbeiteten in diesem Zeitraum auch manche treffliche Deutsche in Rom, wie Daniel Saiter, von welchem ich bei Piemont sprechen werde, die beiden Scor, Joh. Paul dal Taja, genannt Gian Paolo Tedesco, dessen Kasten Noah's im Quirinal sehr gelobt wird; und sein Bruder Aegidius, der viel in der Gallerie Alexander's VII. arbeitete. Auch Vouet, wie bereits gesagt, und die beiden Mignards waren da, Niccolò der wackere Künstler, und Piero, mit dem Zunamen der Römer, von welchem in S. Carlino und anderwärts schöne Werke sind; ferner der französische Raffael, Niklas Poussin, von welchem man nicht in der Kürze sprechen kann [45]).

Bellori [46]), der sein Leben beschrieben, führt ihn schon 1624 in Rom als Maler auf, der sich mehr nach Stichen von Raffael, als nach andern lebenden Meistern, gebildet. Er verbesserte hier seinen Styl, ja bildete sich einen neuen, worin er gleichsam Gesetzgeber ist. Poussin hat gezeigt, wie derjenige verfahren müsse, der in Rom der Malerei obliegt. Die Ueberbleibsel des Alterthums belehrten ihn, wie er von keinem Meister erwarten konnte: er studirte die Schönheit nach Griechischen Standbildern, und nach dem Vaticaner Meleager, den man jetzt für Mercur anerkannt hat, bildete er sich die Gesetze der Verhältnisse. Die Bogen, Säulen, Gefässe und Urnen gaben ihm die Beiwerke an die Hand, wodurch er seine Bilder den Gebildeten werth machte. Hinsichtlich der Anordnung hielt er sich an das alte Gemälde, die Aldobrandinische Hochzeit; aus diesem und den Basreliefs lernte er die besonnenen Gegensätze, die angemessene Gebärde, und die Sparsamkeit in handelnden Figuren, woran er fest hielt, indem er zu sagen pflegte, eine halbe Figur sei mehr als zuviel, ein Bild zu verderben.

45) Vergl. *Goethe's Winckelmann.* S. 176 f. 183. 201 f. 218. 224 ff. *W.*

46) *Bellori Vite de' pittori, scultori e architetti moderni. Rom.* 1672. *Q.*

Leonardo da Vinci, ein nüchtern besonnener und wähliger Maler, musste ihm wol gefallen; er verzierte sein Werk über die Malerei mit Figuren, die er in seinem gewohnten Geschmack zeichnete (*Lett. pitt. T. II. p* 178). Ihm folgte er in der Theorie, und eiferte er in der Bestimmtheit nach. Von Tizian nahm er das Colorit zum Muster; und jener Knabenreigentanz, ehmals in der Villa Lodovisi, jetzt in Madrid, lehrte ihm die bestgezeichneten Kinder im besten Geschmack malen, worin er so lieblich ist. Man sagt, er habe gar bald sich auf das Colorit zu legen aufgehört, und seine bestcolorirten Bilder seien die ersten in Rom gemalten. Er fürchtete, diese Aengstlichkeit möchte ihn von dem geistigsinnigen Theile der Malerei abziehen, wozu er sich besonders hingezogen fühlte, und dem er seinen ganzen ernsten Fleiss widmete. Raffael war ihm Muster in Beseelung der Gestalten, Wahrheit der Leidenschaften, Treffen des Mittelpunctes der Handlung, so dass man noch mehr ahndet, als man sieht, dass, wer seine wohl und tief ausgesonnenen Zusammenstellungen aber- und abermals betrachtet, immer auf neue Gedanken kommt. Er trieb den Geschmack für dieses Sinnige in der Malerei noch weiter, als Raffael, und malte gern Bilder, die nichts als einen durch dichterische Einbildungskraft eingeschärften Sittenspruch enthalten [47]). So stellte er in dem sogenannten *Memento mori* zu Versailles junge Hirten und ein Mädchen am Grabe eines Arkadiers dar, wo die Inschrift zu lesen ist: auch ich war in Arkadien.

Hier hätte nun ein scharfer durchdringender Geist ohne Bekanntschaft mit guten, auch Lateinischen Schriftstellern, Umgang mit Gelehrten und Rath Gebildeter nicht ausgereicht [48]). Auf den Ritter Marini gab er viel, und konnte es allerdings, wo es nur nicht Italienischen Dichterstyl galt. Im Modelliren, worin er hohe Trefflichkeit erreichte, übte er sich mit dem Fiammingo; über die Perspective zog er Zaccolini's Schriften zu Rathe; des Nackten wegen besuchte er Domeni-

47) Nic. Poussin ist studirt und kalt. *Q.*

48) Klingt dies nicht wie ein ironisches Lob? Denn sollte nicht Alles in einem Bilde anschaulich seyn, ohne dass Belesenheit dem Verständnis zu Hülfe kommen muss? *Q.*

chino's und Sacchi's Schulen; in der Anatomie setzte er sich fest; die auserlesensten Landschaften nahm er fleissig nach der Natur auf, und wie er sich hierin einen ganz vorzüglichen Geschmack bildete, so bildete er auch seinen Schwager Caspar Dughet dazu heran, von welchem bald die Rede seyn wird. Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich sage, die Caracci verbesserten die Landschaftmalerei, Poussin vollendete sie [49]. Sein Genius war weniger für grosse, als Mittelfiguren geeignet; meistens malte er sie anderthalb Spannen gross, wie in den berühmten Sacramenten im Hause Boccapaduli; zuweilen zwei bis drei, wie in der Pest der Colonnaschen Gallerie und anderwärts. Noch sieht man in Rom von ihm den Tod des Germanicus im Palast Barberini, auf dem Campidoglio den Triumph der Flora, in der päpstlichen Gallerie zu Monte Cavallo das Martyrthum des heil. Erasmus, das in der Peterskirche in Mosaik dargestellt ist. Wiewol er sich in Rom niedergelassen hatte, arbeitete er doch wieder in Paris, wo er erster Hofmaler war. Diese Stelle wurde ihm, als er zwei Jahre darauf sich wieder nach Rom begab, bestätigt, und auch abwesend bezog er seinen Gehalt fort. Hier lebte er nun noch drei und zwanzig Jahr und beschloss seine Tage. Unlängst noch ward ihm in der Kirche der Rotonda eine Marmorbüste aufgestellt und eine Lobrede gehalten. Es war des Ritters Agincourt löblicher Einfall und grossmüthiges Geschenk.

Unter den Bildnismalern blühten im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts Antiveduto Grammatica, nachher Ottavio Leoni aus Padua, von welchem wir die Malerbildnisse in Kupfern haben, und nach ihm war Baldassare Galanino der vorzüglichste. Zu bemerken ist hiebei noch, dass sie auch Erfinder waren, und dieselben, welche für die grössten Meister im Erfinden galten, auch Bildnisse malten, wie denn Guido z. B. eines der schönsten für den Cardinal Spada malte.

49) *Passeri Vite de' pitt. p.* 363. In der Landschaftmalerei brachte er einen besondern und neuen Geschmack auf, weil er durch Nachbildung der Stämme und Rinden, Unterbrechung der Knoten in den Tinten und andere wunderbar wahr dargestellte Einzelheiten sogar in den Blättern noch die Baumgattungen andeutete. *L.*

Soviel von den Figurenmalern! Jetzt von Landschaftern und andern Zweigen der niedern Malerei, deren goldenes Zeitalter das Jahrhundert Urban's war. Die Landschaftmalerei blühte nie so fröhlich, als in jenen Tagen. Kurz vor dieses Papstes Antritt war Adam Elzheimer [50]) oder Adam aus Frankfurt, auch der Deutsche genannt, in Rom gestorben, der unter Papst Paul V. auch eine Schule dort errichtet hatte (David Teniers ward darin gebildet), ein Mann von wunderbarer Einbildungskraft, welcher Landschaften, die er früh gesehen, Abends genau zeichnete und in Rom den Geschmack so ausgebildet hatte, dass seine Bilderchen, die meistens Nachtscenen darstellten, damals und noch immer sehr gesucht werden. Eben so war kurz zuvor Gio. Batista Viola in Rom verschieden, einer der ersten, die, von Annibal Caracci geleitet, die alte Niederländische Trockenheit verliessen und ländliche Ansichten fetter und markiger darstellten. Auch Vincenzio Armanno hatte diese Kunst gefördert, durch eine gewisse Natürlichkeit, die ohne sonderliche Wahl des Bodens, der Bäume und der Verzweigung durch die Wahrheit selbst unterhält, und durch eine gewisse Ruhe und Milde der Farben, einige Streiflichter und Schlagschatten ergetzt. Uebrigens war er lobenswerth in Figuren und reich an Erfindung. Aber die drei berühmten Landschafter, welche um die Wette in den fürstlichen Sammlungen gesucht werden, traten unter Urban auf: Salvator Rosa aus Neapel, ein gefälliger und witziger satyrischer Dichter; Claude Gelée aus Lothringen; Caspar Dughet, sonst Poussin genannt, Niccolò's Schwager, wie ich schon bemerkte. Die Mode, welche nur zu oft sich herausnimmt den Ton in der Kunst anzugeben, hat nach der Reihe bald diesen, bald jenen dieser drei Männer erhoben und somit auch die Maler in Rom gezwungen, bald diesen, bald jenen zu copiren und ihren Styl anzunehmen.

Nach den Grundsätzen dieses Jahrhunderts war Rosa [51]) der gefeierteste Schüler des Spagnoletto und so zu sagen

50) Dessen rührende und treffliche Lebensbeschreibung in *J. v. Sandrart's teutsch. Academ. II*, 3. 294. Heinrich Gaud hat Elzheimers Gemälde vor allen trefflich gestochen. S. *Sandr. a. O.* S. 308. *Q.*

51) Vergl. *Goethe's Winckelmann.* S. 186. 223. *W.*

Enkel des Caravaggio, schuf er sich in den Landschaften, wie er in grossen historischen Bildern das Düstere und Natürliche des Schulenhauptes liebte, eine eigene Manier, nämlich meistens ohne Wahl sie wiederzugeben, oder vielmehr das minder Reizende daran zu wählen. Wilde Wälder, mit Dante zu reden, Alpen, Felsgeklipp, Hölen, von Dornen und Gestrüpp starrende Felder führt er dem Auge am liebsten vor; abgestutzte, umgehauene, oder miswachsene Bäume malt er am häufigsten; sogar in der Luft bringt er selten etwas lebhafte Farbe an, geschweige denn gar, dass er die Wirkungen des grossen Planeten darstellte, welcher die Erde erheitert. Einen verhältnismässig ähnlichen Geschmack behält er auch in Seestücken bei. Bei dem allen ist sein Styl ganz neu und selbst durch das Schauerliche noch angenehm; gerade wie auch an Weinen das Strenge und Herbelnde dem Gaumen gefällt. Nicht wenig tragen dazu die Figürchen von Hirten, Seeleuten und besonders Soldaten bei, die er fast in jeder Landschaft anbrachte; wesshalb ihm auch von seinen Nebenbuhlern vorgeworfen ward, er wiederhole immer dieselben Gedanken und schreibe gleichsam sich selbst ab.

In diesen kleinen Figuren lobt man ihn mehr, als in den grossen, weil er in jenen mehr Uebung hatte. Er pflegte sie in Landschaften anzubringen und machte historische Bilder daraus, wie den so gelobten Attilius Regulus im Hause Colonna; oder launenhafte Zusammensetzungen, wie die Hexereien auf dem Campidoglio und in vielen Privatsammlungen. In ihnen wählt er nie, ist auch nicht immer schulgerecht, aber lebhaft, leicht, kräftig in Behandlung der Farbe, Alles zu einem Ganzen verschmelzend. Uebrigens hat er mehrmal gezeigt, dass sein Talent nicht auf kleinere Verhältnisse beschränkt war. Einige Altartafeln von ihm sind gut gedacht und von grosser Wirkung, besonders wo er schreckliche Gegenstände darstellt, wie im Martyrthum einiger Heiligen in S. Giovanni de' Fiorentini zu Rom; und im Fegefeuer in S. Johannes der zerbrochenen Häuser in Mailand und in der Kirche del Suffragio zu Matelica. Auch weltliche Gemälde haben wir von ihm mit sehr schönen grossen Figuren, wie die Verschwörung des Catilina in der Familie Martelli zu Florenz, die auch Bottari für eines seiner bessern Werke erklärt. Rosa verliess Neapel in seinem

zwanzigsten Jahre, und liess sich in Rom nieder, wo er fast sechzig Jahr alt starb [52]). Sein Grab mit Lobinschrift und Bildnis ist in der Engelkirche; ein anderes Bildnis von ihm in der Gallerie Chigi, welches Pascoli nicht recht verstanden zu haben scheint. Das Bild stellt eine Waldeinöde vor; da sitzt ein Dichter (dem Gesicht nach, Rosa) und vor ihm ein Satyr; womit auf die satyrische Dichtung, welche er sich zur Aufgabe setzte, hingedeutet wird. Daraus macht nun Pascoli den Pindar, welchem der Gott Pan erscheint. Bartolommeo Torregiani, sein Schüler, der jung starb, befriedigte in Landschaften, verstand aber nicht die Figuren dazu zu wählen. Giov. Ghisolfi, ein Mailänder, der sich auf Perspective legte, erinnert in seinen Figuren an Salvator's Grundsätze.

Gaspar Dughet, oder Poussin, ein Römer, gleicht dem Rosa nur in der Schnelligkeit. Beide konnten in einem Tage eine Landschaft anfangen und beendigen, und sie noch mit Figuren verzieren. Uebrigens aber sucht Poussin immer die schönsten Gegenden, die heitersten Ansichten auf; schlanke Pappeln, anmuthige Platanen, klare Quellen, weiche Wiesenstücke, leicht ersteigbare Hügel, Landhäuser, die vor Sommergluthen schützen und Lustörter der Grossen sind. Was nur das Tusculaner, oder Tiburtiner Gebiet, und Rom selbst Reizendes hat, wo, nach Martial, die Natur alles anderwärts zerstreute Schöne sammelte, alles bildete dieser Künstler ab. Auch malte er Landschaften aus der Idee, gleich wie Torquato Tasso in den Octaven, worin er Armidens Gärten beschreibt, vieles Anmuthige, was er hier und da an mehrern Orten gesehen, vereint.

Trotz dieser seiner begeisterten Vorliebe für das Reizende und Anmuthige, behaupten Viele, es gebe unter den Landschaftern keinen grössern Maler. Er hatte von Natur eine Begeisterung und, so zu sagen, eine Sprache, die mehr ausspricht,

52) Sal. Rosa war ein verwegener, geistreicher, wilder Mensch, dessen Charakter sich in allen seinen Handlungen und Werken ausspricht. Er ist als Maler, Kupferstecher und Schriftsteller geschätzt. Seine hauptsächlichsten Schriften sind Satyren. Sein Leben ist in neuerer Zeit von der Lady Morgan zum Stoff eines Buchs gebraucht worden, welches alle Sittlichkeit und Ordnung verhöhnt. *Q.*

als sie will. So bemerkt man z. B. in manchen seiner grössern Landschaften, wie denen des Palastes Panfili, zuweilen ein sinnreiches Geflecht von Wegen, welches sich theils dem Auge beut, theils mit dem Geiste aufgesucht seyn will. Was Gaspare darstellt, ist Alles wahr. Im Blätterwerk ist er so mannichfaltig, als die Pflanzen selbst; nur im Gebüsch und Dickicht ist er etwas eintönig grün. Nicht nur Morgenroth, Mittag, Abend, einen stürmischen, oder heitern Himmel weiss er darzustellen, sondern selbst die Luft, die sanft in den Blättern webt, den Wirbelwind, der Pflanzen entwurzelt und hinstreckt, Donnerstürme, Blitze und Wetterleuchten gelingen ihm zuweilen wundersamlich. Niccolò, der ihn die schöne Natur in der Landschaft wählen gelehrt hatte, leitete ihn in den Figuren und Beiwerken. Auch in Gaspare athmet Alles Zierlichkeit und Gelehrsamkeit; die Bauten haben viel Alterthümliches; er bringt Bögen, zerbrochene Säulen an, wenn Griechenlands, oder Roms Gefilde der Schauplatz sind; oder, wenn Aegypten, Pyramiden, Obelisken, Götzen des Volks. Die Figuren, welche er anbringt, sind gewöhnlich nicht Hirten und Heerden, wie bei den Niederländern; sondern alte Geschichten, Fabeln, Sperberjagden, lorbeerbekränzte Dichter und andere minder gewöhnliche Darstellungen sind mit so viel Lust ausgeführt, dass sie oft Miniaturbilder scheinen. Aus seiner Schule gingen wenig Schüler hervor. Für seinen wahren Nachahmer halten Einige nur Crescenzio di Onofrio, von welchem wenig in Rom zu sehen ist; auch in Florenz kennt man wenig von ihm, wiewol er viele Jahre in Diensten des Fürstenhauses war. Er soll viel für die fürstlichen Landhäuser gearbeitet haben; und dass er auch für Privatsammlungen gemalt, schliesst man aus einigen sehr schönen Landschaften, welche der Kanzler Scrilli nebst dem Bildnis seines Grossvaters Angelo besitzt, wo der Maler seinen Namen und das Jahr 1712 unterzeichnete, wo er es malte. Nach diesem ist Gio. Domenico Ferracuti von Macerata zu erwähnen, in welcher und andern Städten von Piceno viele von ihm gemalte, meist schneebedeckte Landschaften übrig sind, worin er besonders stark war.

Claude von Lothringen wird jetzt für den besten Landschafter gehalten; und allerdings sind seine Arbeiten die

reichsten und überdachtesten. Eine Landschaft von **Poussin** oder **Rosa** überschaut man in kurzer Zeit von einem Ende bis zum andern, wenn man sie mit einer von **Claude**, auch von viel kleinerem Umfange vergleicht. Er bietet dem Beschauer hunderterlei Dinge, leitet sein Auge so viele Wasser- und Landwege, zeigt ihm so viel Sehenswürdiges, dass er Athem schöpfen muss, als ob er reiste; endlich lässt er ihn eine solche Ferne von Bergen und Küsten erblicken, dass er sich gleichsam ermüdet fühlt. Die Tempelchen, welche die Composition so schön abründen, die mit Seevögeln bevölkerten Seen, die nach den Pflanzengattungen verschiedenen Blätterarten[53]), Alles ist bei ihm Natur; Alles hält den Kunstfreund fest, belehrt den Künstler; vorzüglich wo er fleissiger gemalt hatte, wie in den Palästen Altieri, Colonna und andern. Da ist keine Lichtwirkung, die er nicht entweder im Widerschein des Wassers, oder im Himmel selbst nachgeahmt hätte. Das wechselnde Taglicht sieht man bei keinem Landschafter besser, als bei **Claude**. Mit einem Worte, er ist wirklich der Maler, der mit Darstellung der drei Reiche der Luft, der Erde und des Wassers vermochte „das Weltall ganz von Grund aus zu beschreiben." Seine Lüfte haben fast immer das Gepräg des Römischen Himmels, dessen Horizont vermöge der Lage warm, dunstig und röthlich ist. In Figuren leistet er nichts, sie sind albern und meistens übertrieben lang; daher er auch zu den Käufern zu sagen pflegte, er verkaufe die Landschaften und schenke die Figuren. Häufig liess er sie von Andern malen, vorzüglich von **Lauri** [54]). Ein gewisser **Angiolo**, der jung

53) Zu seinem Studium malte er eine Landschaft mit mehrern Ansichten von Villa Madama, wo die mannichfaltigsten Bäume und Laubarten dargestellt waren. Dies war sein Urbild für andere Gemälde, das er auch Clemens IX. nicht verkaufen mochte, wiewol dieser es ihm mit Gold aufwiegen wollte. *L.*

54) Dieser Maler der Natur, der mehr als irgend ein anderer den Geist erkannte, der in der sogenannten leblosen Natur sich in Farben und Formen verkündet, und die heitern Rührungen, welche ein offenes Gemüth in sanft freundlichen Gegenden empfängt, durch den Schmelz zarter Farben und weiches Wellenlinienspiel in seinen Landschaftsgemälden anschaulich darzustellen und auf andere überzutragen vermochte, ist von seinen Lebensbeschreibern zwar immer für einen grossen Künstler anerkannt, aber sehr oft für einen albernen Menschen, was wol unvereinbar ist, ausgegeben worden, weil **Claude's** Schulmeister, die vielleicht selbst ungeschickt waren, ihn

starb, war sein Schüler, der wol erwähnt zu werden verdient; so auch van der Werft. Auch zu Poussin's Bildung trug er bei, wie schon gesagt ward.

Zu diesen Landschaftern füge ich nun noch die, welche besonders in Darstellung von Meer und Schiffen sich auszeichneten. Enrico Cornelio Uroom heisst Enrico di Spagna, weil er aus Sevilla nach Rom kam, wiewol er aus Harlem in Holland war. Er lernte bei den Brüdern Brill und scheint mehr darauf bedacht, die Schiffbaukunst seines Volks, als den Wechsel und die Wirkungen des Meers und der Luft nachzubilden. Niemand weiss fleissiger und umständlicher die Fahrzeuge aufzutakeln, um unter Segel zu gehen. Darum haben Manche seine Seestücke gesucht, um Schiffe und Ausrüstungsweise derselben kennen zu lernen. Sandrart erzählt, er sei nach Spanien zurückgekehrt und habe Landschaften, Städte, Fische, Seeschlachten gemalt. Er setzt seine Geburt in das Jahr 1566; mithin musste er in den letzten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts blühen. Guarienti macht einen besondern Artikel Enrico Uron von Harlem, als wäre es ein anderer Maler. Einen dritten hat er: Enrico delle marine, und sagt, auf Palomino's Gewähr, dieser sei in Cadiz geboren, habe, als er nach Rom gekommen, diesen Zunamen erhalten, und ohne je zurück nach Spanien zu

dafür hielten. Wir führen also nur die Schriften an, in welchen Claude in seiner Tiefe und Fülle ergründet ist. Als lautere Quelle ist *J. v. Sandrart's Teutsche Academie* zu betrachten und diesem Verf. zu glauben, der mit so viel Gefühl und Einsicht über Landschaftsmalerei und insbesondere über seinen Freund Claude spricht, s. *I. Th. III. Buch. S.* 71 und 331 bis 333.; ferner *Goethe's Winckelmann und sein Jahrhundert S.* 185. Man behauptet, dass Claude das Zeichnen schwer geworden sei; was etwas Wahres haben mag, da er als ein ächter Maler Alles farbig sah und dachte, obwol seine Radirungen in Formen, Licht- und Schattenmassen höchst geistreiche und gefühlvolle Zeichnungen sind. Auch pflegte er von den Landschaften, die er gemalt, leichte Zeichnungen in Tusche zu machen und für sich zu behalten und diese Sammlung sein *libro di verità* zu nennen. Sie erschienen in Acquatintamanier unter dem Titel: *Liber Veritatis, or a collection of* 200 *prints, after the original designs of Claude Lorrain, in the collection of Duke of Devonshire, executed by Richard Earlom, in the manner and taste of the drawings. Vol. I. II. London.* Es scheint uns, als wenn diese Nachbildungen nur einen schwachen Begriff von den Vorbildern gäben. Q.

verlangen, sich dort in Darstellung von Landungen und Seewesen geübt, bis er 60 Jahr alt 1680 gestorben. Ich habe drei Schriftsteller angeführt, deren Unaufmerksamkeit ich nur zu oft rügen muss, weil sie nicht mit einander übereinstimmen und wol einer Prüfung bedürfen, um sie einstimmig zu machen, oder zu widerlegen. Was ich über Enrico's Seestücke sagte, hab' ich an mehrern Gemälden der Gallerie Colonna beobachtet, in deren Verzeichnis sechs stehen, sämmtlich, wie mich dünkt, in einem etwas trocknen, veralteten Styl, und einem durchgängig röthlichen Tone, den man häufig in Brill's Landschaften sieht. Einen andern Enrico di Spagna, oder delle Marine, von einem Styl, der einem 1680 Gestorbenen angemessen wäre, habe ich nie in einer Sammlung gesehen, noch finde ich ihn in Conca's Werken, wie sich jeder überzeugen kann. Daher erkenne ich für jetzt nur den Holländer an, bin aber auch den Cadizer anzuerkennen bereit, wenn ich sichere Beweise seines Daseins in irgend einer Zeit bekomme.

Agostino Tassi aus Perugia (sein wahrer Zuname war Buonamici), ein schlechter Mensch, aber trefflicher Maler, muss für Paul Brill's Schüler anerkannt werden, wiewol er aus Eitelkeit sich in Caracci's Schule log. Als er schon eine der ersten Stellen unter den Landschaftern einnahm, ich weiss nicht welches Verbrechens wegen, zur Galeere in Livorno verdammt, schwang er sich als Verwiesener — denn die Gnade des Fürsten ersparte ihm die Schmach eines Ruderknechtes — zum ersten Range empor in Darstellung von Schiffen, Seestürmen, Fischereien und ähnlichen Seescenen, gleich geistreich, fruchtbar und seltsam sogar in Figuren und ihrer bald einheimischen, bald ausländischen Tracht. Ausserdem war er ein guter Prospectmaler, und im Quirinale, wie im Palaste der Lancellotti hat er einen ausserordentlichen Geschmack in Verzierungen bewiesen, den seine Nachahmer unmässig übertrieben haben. In Genua malte er viel mit Salimbeni und Gentileschi, auch von einem seiner Schüler unterstützt, der in Rom geboren und in Genua einheimisch war, wo er starb. In Raffaello Soprani's Geschichte wird er Gio. Batista Primi genannt und als guter Seestückmaler gepriesen.

Dem Tassi ähnlich an Talent, aber noch schändlicherer Verbrecher war Pietro Mulier, oder de Mulieribus, ein

Holländer, der wegen seiner gut gemalten Seestürme den Beinamen Tempesta bekam. In der That erregen seine Bilder Schauder, wenn ein tiefdunkler Himmel einen wüthenden Regensturm über die Schiffe entlässt, wetterleuchtet und blitzt und Feuersbrünste erweckt, das Meer vom Grund aus aufgewühlt sich wüthend gegen die Schiffe erhebt, sie schädigt, oder in seine Wirbel verschlingt. Man findet ihn leichter in Sammlungen, als Tassi, weil er fast immer in Oel malte. Darin half ihm in Rom ein Jüngling, der davon Tempestino genannt wurde, wiewol er sich öfter in Landschaften nach Poussinscher Art übte. Auch heirathete er eine Schwester dieses Jünglings, die er von einem Banditen ermorden liess, wesshalb er in Genua fünf Jahre gefangen sass und kaum dem Tode entrann. Er malte im Gefängnis viele Stürme, die, weil die Schrecken des Orts, der verdienten Strafe, des bösen Gewissens seine Einbildungskraft bestürmten, seine schönsten wurden. Auch Thiere malte er vorzüglich und zog eine Menge in seinem Hause auf behufs seiner Studien. Endlich ist er als Landschafter sehr lobenswerth, wo ich ihn in einigen Sammlungen als guten Nachtreter Claude's in der Erfindung erkannt habe, welcher seine Bilder mannichfaltig mit Hügeln, Seen und schönen Gebäuden schmückt, wiewol er in Wirkung des Colorits und Feinheit der Arbeit hinter seinem Muster zurückbleibt. Dafür übertrifft er ihn wieder in den Figuren, welchen er einen halb Niederländischen, halb Italienischen Charakter giebt, volle, heitere und mannichfaltig wechselnde Züge. Mehr Proben aller dieser genannten Fertigkeiten, als anderswo, habe ich in Mailand gesehen, wo er seine letzten Lebensjahre zubrachte, und in den benachbarten Städten, wie Bergamo, besonders Piacenza. Seine Grabschrift ist im *Wegweiser in Mailand S.* 129 zu lesen.

Il Montagna, ein anderer Holländer jener Zeit, war eben auch ein Seemaler, wie denn das Meer die Landschaft jener Völker ist. Er hat nicht wenig in Italien, besonders in Florenz und Rom zurückgelassen, wo er manchmal mit Tempesta in Gallerien und Bilderhandlungen verwechselt worden ist; soviel ich aber gesehen habe, ist Montagna klärer in den Lüften, trüber und dunkler im Schaum und in den Schlaglichtern der Wässer. Ein grosses Bild der allgemeinen Ueber-

schwemmung in S. Maria Maggiore zu Bergamo von 1668, wo die Figuren vom Ritter Liberi sind, wird gewiss für Montagna ausgegeben rücksichtlich des Wassers. Dies ist aber ein Irrthum. Der Montagna, von welchem wir sprechen, den Felibien (*T. III. p.* 339) Montagna di Venezia nennt, starb ausgemacht zu Padua; und in einer Handschrift eines gleichzeitigen Schriftstellers, wo er ein geschickter Seestückmaler genannt ist, wird gesagt, dass er 1644 gestorben. Ich halte ihn für denselben, den Malvasia (*T. II. p.* 78) Mons. Rinaldo della Montagna nennt, und Guido seiner Seestürme wegen geschätzt haben soll. Auch finde ich von Felibien noch einen Niccolò de Plate Montagne, ebenfalls Seemaler, angeführt, der um 1665 starb. Früher behauptete ich, dieser könne der Künstler seyn, der viel in Italien gemalt; jetzt muss ich dies zurücknehmen.

Tempesta hatte es aufgebracht, die Landschaften mit Schlachten zu verzieren. Hierin folgte ihm ein Niederländer, Namens Jakob, der in Vergleich mit seinem Schüler Cerquozzi, einem Römer, der seines Talents wegen der Schlachtenmichelangelo genannt wurde, unbekannt geblieben ist. Er ist dem Tempesta im Colorit überlegen, steht ihm aber in Zeichnung der Pferde nach; auch in den menschlichen Gestalten ist er minder schulgerecht und gewaltsamer, nach Art seines Meisters Cesari. Man bemerke jedoch, dass, wenn Cerquozzi Soldaten malte, dies eben nicht seine Stärke, sein grösseres Verdienst aber das war, wovon bald gesprochen werden soll.

Der P. Jacopo Cortese, ein Jesuit, von seinem Geburtsort il Borgognone genannt, von welchem anderwärts gehandelt wird, trieb diese Kunst weiter, als Einer vor und nach ihm. Der Schlachtenmichelangelo selbst entdeckte sein Talent, zog ihn von andern Gattungen der Malerei ab und hielt ihn bei diesem fest. Die Schlacht Constantin's von Giulio im Vatican war sein Vorbild. Er war früher im Kriege gewesen, und die Kriegsgedanken gingen ihm in der Musse Roms und des Klosters nicht aus. Seine Bilder haben eine Anschaulichkeit, dass man den Muth, der für Ehre und Leben kämpft, zu sehen glaubt; man glaubt, wie Jemand schon

bemerkte, den Kriegslärm, das Pferdewiehern, das Geschrei der Fallenden zu hören. Er war in seiner Gattung unnachahmlich, so dass seine Schüler sagten, ihre Soldaten stritten nur zum Spasse, die seinen aber wirklich. Er malte sehr schnell; daher seine Gefechte in Bildersammlungen häufig sind; er führte keck und sicher einen vollen Pinsel, daher thut er bessere Wirkung in der Ferne, als in der Nähe; Folge, wie es scheint, seines Aufenthalts in Venedig, wo er Paolo beobachtete, und in Bologna, wo er mit Guido zusammenlebte! Wie dem auch sei, sein Colorit ist sehr von dem seines angeblichen Lehrers Wilhelm Baur verschieden, wovon eine Probe in Rom bei den Colonnas ist. Dort sind auch Proben aus seiner Schule, von Bruni, Graziano, Giannizzero, welche von Borgognone das Anhäufen von Farbe und das Aufnehmen vom fernsten Standorte aus haben. Andere Schüler von ihm werden bei mehrern Schulen erwähnt.

Als übrigens Urban den päpstlichen Stuhl bestieg, um das Jahr 1626, begann in Rom die burleske Malerei Mode zu werden, die Ludius seit Augustus Zeit häufig übte, und die unsern Alten nicht unbekannt war. Soviel ich aber weiss, hatte keiner sie so als Gewerb und in so kleinen Verhältnissen getrieben, wie Peter Laar, der wegen seiner Misgestalt und seines Geschmacks in der Malerei il Bamboccio genannt wurde. Bambocciaten hiessen denn auch die Scenen aus dem gemeinen Volksleben, die er auf kleinen Leinwandbildern darstellte, Winzer- und Weinbergsauftritte, Faustgelage, Balgereien, Faschingsmummenschanze. Seine, gewöhnlich eine Spanne langen Figuren sind so lebendig, so gut colorirt und so hübsch von Landschaften, oder Thieren umgeben, dass man, wie Passeri sagt, die Begebenheiten wie aus einem offenen Fenster, nicht auf der Leinwand, zu sehen glaubt. Seitdem hat es nicht an Malern ernster Gegenstände gefehlt, die sich nach irgend einer Arbeit von Peter umsahen, um Wahrheit und Tinten zu studiren, wenngleich sie klagten, dass die Malerei durch derlei Possenreissereien erniedrigt werde [55]. Er war lange in

55) S. *Salvator Rosa Sat. III. p.* 79 *ss.*, wo er nicht nur die Maler, sondern auch die Grossen tadelt, welche dergleichen Bildern in ihren Sammlungen einen Platz gönnen. *L.*

Rom, kehrte dann nach Holland zurück und starb dort schon bejahrt, nicht jung, wie Passeri vermuthen lässt [56].

Seine Stelle und sein Geschäft ward in Rom sehr gut durch Cerquozzi ersetzt, der schon seit einiger Zeit den Namen Schlachtenmichelangelo in Bambocciatenmichelangelo verwandelt hatte. Wiewol seine dargestellten Handlungen immer spasshaft sind, wie bei Laar, so sind doch die Figuren und die Physiognomien meist verschieden. Der Erste malt Ueberbergische Handwerker, der Zweite Italienischen Pöbel; Beide verstehen sich auf Tinten, der Erste aber behandelt die Landschaft besser, der Zweite giebt seinen Figuren mehr Leben. Eine seiner reichsten Arbeiten ist im Palast Spada, wo er ein Heer ausgelassener Lazzeroni darstellt, welche Maso Aniello Beifall bezeigen.

Einen andern guten Nachahmer hatte Laar an Johann Miel von Antwerpen, welcher von Vandyck ein geschmackvolles Colorit gelernt hatte, nach Rom kam und Sacchi's Arbeitszimmer häufig besuchte, der ihn bald entliess. Der Meister hätte ihn gern zu einem ernsten Maler gemacht; aber Miel ward von Eigennutz und Neigung zum Possenhaften hingezogen. Seine Bilderchen gefielen durch die muntern, gut colorirten und verschatteten Darstellungen, und wurden von Liebhabern theuer bezahlt. Er ging später an grössere Werke und ausser einigen Bildtafeln in Rom arbeitete er auch als grosser Künstler in Piemont, wo wir ihn wieder treffen werden. Theodor Hembreker aus Harlem beschäftigte sich mit spasshaften Bildern, oder wenigstens gemeinhin volksmässigen Aufgaben, wiewol man auch in der Kirche alla Pace zu Rom einige heilige Bilder, und in Gemäldesammlungen mancherlei Landschaften von ihm zeigt. Da er viele Jahre in Italien zugebracht und die Hauptstädte bereiset hat, so sieht man häufig nicht minder in Rom, als in Florenz, Neapel, Venedig und anderwärts Arbeiten von ihm, und er gefällt wegen seines gemischten Niederländischen und Italienischen Styls.

In jener Zeit ward auch die Thiermalerei sehr betrieben. Darin zeichnete sich Castiglione aus; er lebte aber meist unter

56) Auch P. de L. Radirungen sind sehr gesucht und schätzbar. S. *Bartsch peintre grav. Vol. I. p.* 1. Q.

anderm Himmel. M. Joh. Rosa, ein Niederländer, ist in Rom und dem Kirchenstaate durch seine vielen Thierstücke bekannt, worin er ein seltenes Talent hatte. Er soll Hunde mit gemalten Hasen getäuscht und so des Zeuxis von Plinius so gerühmte Wunder erneut haben. Zwei seiner grössten und reizendsten Bilder sind in der Gallerie Bolognetti, und dabei auch ein Bildnis, ich weiss nicht, ob des Malers, oder wessen sonst. Er darf nicht mit dem andern Rosa da Tivoli verwechselt werden, der ein guter, aber in Italien nicht so berühmter Thiermaler war und später blühte. Sein wahrer Name ist Philipp Peter Roos. Er war in Rom Schüler und Eidam Brandi's, dessen Eil in vielen Bildern, die ich in Rom und im Kirchenstaate gesehen, wiederkehrt; nach diesen aber ist sein Werth nicht zu ermessen. Man muss seine mit Musse gefertigten Bilder besonders in fürstlichen Sammlungen sehen, wie in Wien, Dresden, München und andern Hauptstädten Deutschlands. Auch London hat nicht wenige, die in ihrer Art köstlich sind [57].

Nachdem Caravaggio in der Blumenmalerei die besten Muster gegeben, war der Ritter Tommaso Salini in Rom, ein verständiger Figurenmaler, als welchen man ihn in S. Agostino in einem heil. Niklas kennen lernt, der Erste, welcher aus Blumen Gefässe zusammensetzte und sie in schöner Symmetrie mit passenden Blättern und andern launenhaften Erfindungen begleitete. Auch Andere legten sich darauf, und unter Allen zeichnete sich Mario Nuzzi dalla Penna aus, der den Zunamen Blumenmario bekam, so dass bei seinen Lebzeiten jede Gallerie danach verlangte und sie theuer kaufte. In wenigen Jahren aber sanken sie sehr im Werthe, weil sie ihre erste Frische nicht behielten, sondern nachdunkelten und nachschmuzten. So erging es auch den Blumenstücken der Laura Bernasconi, die ihn besser als Alle nachahmte und noch in mehrern Bildersammlungen lebt.

57) Er war Grossvater des Giuseppe Rosa, Directors der kais. Gallerie in Wien, von deren Ital. und Niederl. Gemälden er ein Verzeichnis herausgab und die Deutschen noch versprochen hat. Unter seinem in Kupfer gestochenen Bildnis findet man auch die Academien, deren Mitglied er ist. Er steht unter den Künstlern, deren Zeichnungen Mariette kaufte, und im *Züricher allgem. Wörterb. d. sch. K.* v. 1763. *L.*

Orsini findet in Ascoli Blumenstücke einer andern kunstfertigen Frau, welcher die Lukasakademie zu Rom in ihrer Kirche ein Denkmal errichtete, nicht sowol ihres Malertalentes wegen, als weil sie dieselbe zur Erbin ihres ganzen Vermögens einsetzte, welches bedeutend war. Auf der Inschrift ist sie bloss als Miniaturmalerin angegeben und als solche auch von Orlandi beschrieben worden; dabei gesagt, dass sie lange sich in Florenz aufhielt, wo viele kleine Miniaturbildchen der Mediceer Fürsten und Herren jener Zeit, oder um 1630 seyn sollen. Sie ist auch in andern Hauptstädten Italiens bekannt und starb in hohem Alter 1673.

In der Meisterschaft, alle Arten von Früchten zu malen, behauptete das Feld ein Römer, Michelangelo di Campidoglio, der mit der Zeit fast vergessen worden, aber auch in Sammlungen ausserhalb Rom nicht selten ist. Die Familie Fossombroni zu Arezzo hat eines seiner schönsten Bilder. Bekannter ist Pietro Paolo Bonzi (geb. zu Cortona, gest. zu Rom 1630, 30 Jahr alt), den Baglione il Gobbo di Cortona nennt, wo er her war, Andere il Gobbo de' Caracci, weil er in deren Werkstätten diente, das Volk il Gobbo da' Frutti wegen seiner Natürlichkeit in Fruchtmalereien. Als Figurenmaler ist er schwach, wie der heil. Thomas in der Rotonda beweiset, als Landschafter mittelmässig, in Früchten ausgezeichnet, mag er nun Fruchtgehänge malen, wie an einer Decke im Palast Mattei, oder sie in Schüsseln, oder Körben aufstellen, wie in vielen Staffeleigemälden, die ich besonders in Cortona in dem Hause Velluti, in Pesaro in der Gallerie Olivieri, und anderwärts gesehen. Die Marqu. Venuti in Cortona haben sein Bildnis, welches von einem Caracci oder einem aus ihrer Schule gemalt seyn soll; und allerdings weiss man, dass jene Schule Caricaturen zu ihrem Vergnügen malte.

Eben so gelang es der Prospect- und Perspectivmalerei jenes schönen Zeitraums, die Beschauenden noch mehr zu täuschen. Seit dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts hatte sie durch P. Zaccolini, einen Theatiner von Cesena, grosse Fortschritte gemacht, zu dessen Ehre man nur zu sagen braucht, dass Domenichino und Poussin von ihm lernten. S. Silvestro in Montecavallo hat die trefflichsten Belege

seines Talents, das Gesicht mit Säulenreihen, Friesen und Kragsteinen zu täuschen. Seine ureigenthümlichen Abhandlungen befinden sich in der Barberiner Bibliothek. Gianfrancesco Niceron, aus der Zahl der P. Minimi, klärte über diese Kunst durch seinen *Thaumaturgus opticus* 1643 auf; und in einem Corridor seines Klosters in Trinità de' Monti malte er einige Landschaften, die von einem andern Standorte aus Figuren scheinen. Für Sammlungen malte in der Römischen Akademie Viviano Codagora, welcher die Trümmer des alten Roms und auch eigens erfundene Ansichten malte. Die Figuren malten ihm Cerquozzi, Miel und Andere in Rom; vor Allen war er mit Gargiuoli von Neapel zufrieden, wie wir bei jener Schule bemerken werden. Viviano ist gleichsam der Vitruv dieser Malerclasse. Er war genau in der Linienperspective, und folgte dem antiken Geschmack. Seinem Marmor gab er eine Farbe, wie ihn die Zeit giebt, und zwar in einem starken Tone. Was seine Bilder minder schätzbar macht, ist einige Härte und der allzustarke Gebrauch des Schwarzen, woran man ihn von vielen Andern unterscheiden kann, und was sie mit der Zeit auch ganz dunkel und unbrauchbar macht. Die meisten Kunstliebhaber kennen ihn nicht; sie nennen ihn gewöhnlich Viviani und scheinen ihn mit Ottavio Viviani aus Brescia zu verwechseln, welchen die Künstlerverzeichnisse erwähnen, der auch Perspectivmaler, aber in anderer Art und anderm Style war, wie wir an seinem Orte sehen werden.

Fünfter Zeitraum.

Die Cortonisten schaden der Malerei durch schlechte Nachahmung Pietro's. Maratta und Andere halten sie aufrecht.

Künste und Wissenschaften halten sich in keinem Staate lange; wer alt wird, verlässt sie nicht, wie er sie bei seiner Geburt fand. Zu diesem Wechsel trägt mancherlei bei, allgemeines Unglück, wie in den Zeiten nach Raffael; der Unbestand

des menschlichen Geistes, der in Kleidern wie in Künsten das Neue liebt; der Ruf der Künstler; der Geschmack der Grossen, welche zu ihren Arbeiten Künstler wählen, oder wählen lassen, und somit andeuten, welche Bahn derjenige zu betreten habe, der sich heben will. Aus diesen und ähnlichen Gründen verfiel im siebzehnten Jahrhundert die Malerei in Rom, wogegen übrigens die Wissenschaften emporkamen, zum Erweis, dass sie nicht immer mit der Kunst gleichen Schritt halten. Dazu trugen nun die traurigen Ereignisse viel bei, welche um die Hälfte dieses Jahrhunderts Rom und den Kirchenstaat beunruhigten, die Zwietracht der Fürsten, die Flucht der Barberini und andere schlimme Umstände, welche unter Papst Innocenz X., wie Passeri S. 321 sagt, Bestellungen selten machten, vorzüglich aber die furchtbare Pest unter Alexander VII. im Jahre 1655. Auch die Leidenschaften der Menschen wirkten hier nicht wenig ein, wie sie denn in jeder Umwälzung der Dinge die thätigsten und stärksten Triebfedern sind und oft im besten Stande der Dinge den Grund zu einem schlimmern legen.

Der Ritter Bernini[1]), ein grosser Baumeister, nicht aber Bildhauer, unter Urban VIII., Innocenz X. und noch später bis 1680, wo er starb, entschied gleichsam über alle Arbeiten in Rom. Sacchi's Feind, und Cortona gewogen, unterstützte er den Feind mehr, als den Nebenbuhler. Auch war dies leicht; denn so schnell und arbeitsam Cortona, so langsam und unentschlossen war Sacchi, wodurch er seinen Gönnern selbst verhasst wurde. Mit der Zeit nahm Bernini den Romanelli zum Nachtheil Pietro's in Schutz, und indem er diesem, Baciccio und Andern die Richtung in der Malerei gab, gewann er auch durch seinen Styl darauf Einfluss, der

1) S. *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua. Opera di Fil. Baldinucci fiorent. Accad. della Crusca con note ed aggiunte. Milano* 1812. *Vol. II. p.* 9. Bernini's Bildnis in den *Ritratti di alcuni celebri pittori dal Cav. Ottavio Lioni, p.* 123. — Bernini ist allerdings als Bildhauer sehr tadelnswürdig; denn da er so Grosses leisten konnte, wie seine Cäcilia und die colossalen Figuren an dem Brunnen auf der Piazza Navona beweisen, so verdient er doppelte Vorwürfe, seine grossen Fähigkeiten gemisbraucht zu haben, um den Beifall des ausgearteten Geschmacks zu erbuhlen. *Q.*

bei manchem Schönen doch immer Manier hat, besonders in dem Faltenwurf. War nun so der Laune die Bahn eröffnet, so fingen auch die wahren Kunstgesetze zu schwanken an, und wurden mit falschen vertauscht, und in wenig Jahren fassten in den Malerschulen, besonders bei den Cortonisten viele verwerfliche Grundsätze Platz. Einige tadelten sogar die Nachahmung Raffael's, wie Bellori im Leben Carlo Maratta's S. 102 bezeugt; Andere verhöhnten das Studium der Natur als unnütz und hielten für besser, knechtisch die Figuren Anderer nachzuahmen. Die Folge davon giebt sich in den Bildern einer gewissen Zeit kund. Die Gesichter haben immer grosse Lippen und Nasen, wie die des Pietro, und eine vollkommene Familienähnlichkeit; ein Fehler des Pietro, welchen Bottari den einzigen nennt; an den Cortonisten ist er nicht der einzige. Alles ging darauf hin, das Studium zu vermindern und die Leichtfertigkeit auf Kosten der Zeichnung zu fördern, deren Fehler man in den Umrissen mit eher gehäuften, als vertheilten Abdämpfungen verbarg. Man fordere nicht, dass ich mich auf die Einzelnen einlasse, da von einer nicht allzu fernen Zeit die Rede ist! Wer einen vorurtheilsfreien Blick hat, urtheile selbst! Ich komme wieder darauf zurück, was vor etwa 120 Jahren die Malerei der Römer war.

Die angesehensten Schulen kamen, nachdem 1661 Sacchi, 1670 Berrettini und die besten Caraccisten gestorben waren, auf zwei zurück: die Cortonische wurde von Ciro, die Sacchische von Maratta gefördert. Die erstere erweiterte die Ideen, erleichterte aber die Nachlässigkeit; die zweite schloss die Nachlässigkeit aus, beschränkte aber die Ideen. Jede nahm etwas von der andern an, und nicht immer das Beste: der gezierte Abstich gefiel einigen Marattisten, und Maratta's Faltenwurf misfiel einigen Jüngern des Ciro nicht [2]). Die Schule der Cortonisten gewann den Vorzug

2) Hinsichtlich der Gewandung, muthmasst *Winckelmann* (*Kunstgesch. Th.* 1. *S.* 450), habe damals in Rom die verkehrte Ansicht geherrscht, die Alten hätten ihre Figuren nicht zu bekleiden verstanden, und wären darin von den Neuern übertroffen worden. Dies meinen einige Bildhauer noch immer und tadeln besonders den alten Kunstgriff, die Gewänder feucht zu machen, um sie dem Nackten mehr anzuschmiegen. Das Alterthümliche will, sagen sie, geachtet, aber nicht vergöttert seyn; die Natur zu vervollkommnen, ist immer erlaubt gewesen, sie zu vermanieriren, niemals. *L.*

in der Wandmalerei, und verbreitete sich weiter; die andere Schule in der Oelmalerei, und war beschränkter. Beide wetteiferten, jede von einem ihrer Anhänger aufrecht gehalten und gleichgültig von den Päpsten bis zu Ciro's Tode im Jahr 1689 beauftragt. Von da an gab Maratta den Ton in der Kunst an, und ward unter Clemens XI., dem er früher Unterricht in der Zeichnung gegeben hatte, Aufseher und Leiter der Arbeiten, welche dieser Papst in Rom und Urbino bestellte. Wiewol er tüchtige Mitwerber hatte, wie wir sehen werden, hielt er sich doch und blieb immer der Erste; und als er todt war, glänzte seine Schule noch immer bis zu Papst Benedict XIV.; endlich wich sie den neu aufkommenden Stylen des Subleyras, Batoni, Mengs. Soviel im Allgemeinen von beiden Schulen, jetzt von ihren Jüngern!

Ausser Pietro's Schülern in Toscana, wie Dandini in Florenz, Castellucci von Arezzo, Palladino von Cortona, und denen, welche er für andere Schulen zog, wo wir sie schon als Meister antreffen werden, bildete er auch andere für den Kirchenstaat und Rom, wovon hier der Ort ist zu sprechen. Die Zahl seiner Schüler ist unglaublich gross und war vom Canon. Luzj, einem edlen Cortoner, der ein Leben Berrettini's mit grösster Genauigkeit schreiben wollte, gesammelt worden; aber er starb, ohne es herauszugeben. Pietro lehrte bis an seinen Tod, und sein unvollendeter heil. Ivo ward von Gio. Ventura Borghesi von Città di Castello beendigt. Von diesem sind auch in S. Niccola zwei Bilder, die Geburt und Himmelfahrt U. L. F.; soviel ich weiss, ist in Rom kein anderes von ihm öffentlich zu sehen. Sein Geburtsort hat viele, und am meisten geschätzt werden vier runde Bilder aus dem Leben der heil. Catharina in ihrer Kirche. Viel von ihm ist in Prag und andern deutschen Städten. Er bleibt Pietro's Zeichnung sehr treu, ist aber in den Tinten nicht so stark. Carlo Cesi von Rieti, oder vielmehr aus Antrodoco in der Nähe, ist ebenfalls ein würdiger Schüler Pietro's. Er lebte in Rom, und hinterliess in der Gallerie des Quirinale, wo unter Alexander VII. die besten Maler jener Zeit arbeiteten, ein geschichtliches Bild, das Urtheil Salomo's. Auch malte er anderwärts nicht wenig, in S. Maria Maggiore, in der Rotonda, und für mehrere Cardinäle, deren Schützling

er war. Er war genau und bekämpfte mit Wort und That die Leichtfertigkeit und andere schädliche Neuerungen seiner Zeit. Pascoli hat einige seiner Grundsätze angeführt, unter andern: man muss das Schöne nicht häufen, sondern bedächtig vertheilen, sonst werden die Gemälde wie durch Ueberladung mit Witzspielen und Sittensprüchen misfällige Werke. Francesco Bonifazio war von Viterbo, und nach mehrern Bildern, die Orlandi dort von ihm sah, trug er kein Bedenken, ihn unter die guten Nachahmer des Styls Pietro's zu zählen. Michelangelo Ricciolini, ein Römer von Geburt, wiewol di Todi genannt, hat sein Bildnis in der Mediceer Gallerie; auch Niccolò Ricciolini's Bild ist dort, wovon Orlandi schwieg. Beide schmückten die Kirchen in Rom; der Zweite galt für einen bessern Zeichner, als der Erste; und in den Cartons für einige Mosaikarbeiten im Vatican wetteiferte er mit dem Ritter Franceschini. Paolo Gismondi, auch Paol Perugino genannt, war ein guter Wandmaler, und Arbeiten von ihm sind in S. Agata in piazza nuova und in S. Agnese in piazza Navona. Pietro Paolo Baldini, ich weiss nicht woher gebürtig, war, nach Titi, aus Cortona's Schule; man zählt von ihm in Roms Kirchen an zehn Bilder; in einigen besonders, wie der Kreuzigung in S. Eustachius, ist eine Bestimmtheit, die auf eine andere Schule hindeutet. Bartolommeo Palombo hat nur zwei Gemälde in der Hauptstadt; nach dem in S. Maria Maddalena de' Pazzi, in S. Martino a' Monti, kann er sich neben den besten Mitschülern halten; so kräftig aufgetragen ist seine Farbe, so auserlesen und zart sind seine Gestalten. Pietro Lucatelli, ein Römer, ausgezeichnet als Geschichtsmaler, wird im Verzeichnis der Gallerie Colonna Schüler des Ciro, von Titi Schüler des Cortona genannt. Er ist verschieden von Andrea Lucatelli, von welchem bald! Gio. Batista Lenardi, den ich früher noch zweifelhaft zu Pietro's Schule rechnete, glaube ich jetzt dort unterbringen zu dürfen, wiewol er auch von Baldi unterrichtet ward. In der Capelle der heil. Rita in S. Agostino malte er nicht nur die beiden Seitengemälde, sondern auch die Decke. Auch andere Kirchen versah er mit seinen Arbeiten, vorzüglich die der Buonfrattelli zu Trastevere, wo er den heil. Joh. Calibita malte. Das Hoch-

altarbild ist ihm, glaub' ich, des ähnlichen Styls wegen zugeschrieben worden, ist aber von Andrea Generoli, genannt der Sabiner, ich weiss nicht, ob Pietro's, oder seiner Zöglinge Schüler.

Bis hieher von den minder Berühmten der Schule! Die drei braven Meister, die auch in fürstlichen Gallerien gefallen, sind Cortese, und jene beiden Häupter der Akademie Pietro's, Romanelli und Ferri. Auch will ich gern glauben, dass, da er in einigen der ersten sich Nebenbuhler erzogen hatte, ihm die Lust, auch die zweiten gleich liebevoll zu unterrichten, verleidet worden; denn wenig Menschen sind so wahrhaft gross, dass das Verlangen, der Gesellschaft nützlich zu werden, das unangenehme Gefühl überbieten könnte, einen Undankbaren, oder Nebenbuhler erzogen zu haben.

Guglielmo Cortesi, Bruder des P. Giacomo, gleich ihm auch Borgognone genannt, gehörte zu den Besten dieses Zeitraums, und war mehr Schüler, als Nachahmer Pietro's. Er schätzte den Maratta, dem er in der Wahl und Mannichfaltigkeit der Köpfe, in der Nüchternheit der Composition mehr, als in den Faltenpartien und im Colorit anhing; in letzteres legte er eine leuchtende Klarheit, die etwas Niederländisches hat. Auch sein Bruder, dessen Gehülfe er war, hatte Einfluss auf seinen Styl, wie das Studium der Caraccisten. Oft schien er Guercino's derb ausgesprochene Formen und die blauen Gründe nachzuahmen. Seine Kreuzigung des heil. Andreas in dessen Kirche zu Monte Cavallo, die Schlacht Josua's im Palast des Quirinale, eine Madonna unter mehrern Heiligen in der Trinità der Pilger verdienen gesehen zu werden. Es sind darin mehrere Style glücklich vereinigt, und nie würde man die Schule errathen, wenn die Geschichte sie nicht nachwiese.

Francesco Romanelli war aus Viterbo und lebte, wie Testa, einige Zeit mit Domenichino zusammen. Als er in Pietro's Schule überging, ahmte er seine Manier glücklich nach, so dass, als Pietro in die Lombardei reiste, er ihn und Bottalla (Baldinucci nennt ihn Bortelli) statt seiner im Palast Barberini malen liess. Beide Jünglinge sollen, eingebildet auf ihr Talent, in Abwesenheit des Meisters, diese Arbeit an sich zu bringen gesucht haben und darum verabschiedet

worden seyn. Damals nun änderte Romanelli mit Hülfe Bernini's seine Manier und nahm allmälig einen zärtern und gleichsam verführerischen Charakter in den Formen an, der jedoch minder grossartig und gelehrt war, als der des Pietro. Seine Verhältnisse wurden schlanker, die Tinten minder schmuzig, die Falten kleinlicher. Seine Kreuzabnahme in S. Ambrogio, die als ein Wunderwerk erhoben wurde, veranlasste Pietro, ihr den heil. Stephan gegenüber zu stellen, der so überraschte, dass Bernini selbst sogleich, als er ihn sah, sagen musste, man sehe doch, wer der Schüler und wer der Meister sei. Romanelli, Schützling des Card. Barberini, der sich nach Paris geflüchtet hatte, war zweimal in Frankreich und ward von der dortigen Munterkeit des Geistes so ergriffen, dass seine Figuren beseelter wurden, als früher. So urtheilt Pascoli. Dort malte er zuerst in einem Säulengange für den Card. Mazzarini einige Verwandlungen des Ovidius; hierauf in einigen königlichen Zimmern die Fabeln der Aeneide; und als er zum drittenmale mit seiner ganzen Familie hinreisen wollte, überraschte ihn der Tod in Viterbo. Dort hinterliess er im Dom das Hauptaltarbild, den heil. Laurentius, und zu Rom und in andern Städten Italiens sind viel öffentliche und Privatbilder von ihm vorhanden, wiewol er ungefähr im 45. Jahre starb. Er hatte die Ehre für den Vatican zu malen; die Vorstellung im Tempel daselbst ist jetzt in der Karthäuserkirche, das Mosaik in S. Pietro. Schüler, die ihm an Rufe gleich kamen, bildete er nicht. Sein Sohn Urban selbst wurde von Ciro nach des Vaters Tode unterrichtet. Er ist in Velletri und Viterbo durch seine Arbeiten in den Hauptkirchen bekannt; die in Viterbo sind aus dem Leben des Kirchenheiligen Laurentius und verrathen viel Geschicklichkeit; aber er starb früh.

Ciro Ferri war unter Cortona's Schülern ihm durch Liebe und Nachahmung am meisten zugethan, und in Rom und Florenz wurden ihm nicht wenig Werke Pietro's zur Vollendung aufgetragen. Einige Gemälde machen selbst Kenner zweifelhaft, welchem von Beiden sie angehören möchten. Im Allgemeinen hat er weniger Anmuth in der Zeichnung, weniger geistreiche Breite, und meidet vielmehr den breiten Faltenwurf, der dem Meister gefiel. In Verhältnis zu seinen Lebensjahren

malte er wenig Eigenes, weil er Cortona viel half. Der Ambrosius in dessen vorhergenannter Kirche ist ein Prüfstein, wenn man ihn mit dem besten Mitschüler und dem Meister selbst vergleichen will. Was er im Palast Pitti gemalt, ist schon anderwärts erwähnt worden; und ein anderes grosses Werk in S. M. Maggiore zu Bergamo, mehrere Geschichten aus der Schrift auf Kalk gemalt, sollen hier nicht übergangen werden. Er spricht selbst davon in etlichen *Malerbriefen* (*To. II. p.* 38), aus welchen man auch ersieht, dass er im Colorit getadelt wurde und, sich darin zu verbessern, nach Venedig zu gehen gedachte. In Rom hinterliess er keine Schüler von Ruf; Corbellini, der die Kuppel in S. Agnese, Ciro's letztes, auch in Kupfer gestochenes Werk beendigte, würde bei Titi und Pascoli nicht angeführt worden seyn, wenn sie sich nicht über die schlechte Fortsetzung dieses schönen Werks hätten beklagen wollen.

Um aber den Namen und Ruf der Schule Ciro's aufrecht zu halten, verpflanzte sich, so zu sagen, ein anderer Zweig dieser Familie von Florenz nach Rom. Wir sprachen schon im ersten Buche davon, dass er in Florenz Gabbiani erzog, und von diesem Benedetto Luti lernte. Kaum war Ciro gestorben, so kam Luti in Rom an, und da er seine Schule nicht besuchen konnte, wesshalb er Florenz verlassen hatte, so studirte er seine und anderer guter Meister Werke, wie ich anderwärts bemerkt habe. Er bildete sich einen neuen Styl und lebte in Rom, als trefflicher Meister berühmt, unter Clemens XI., welcher ihn mit Aufträgen beehrte und mit dem Kreuze beschenkte. Schade für die Kunst, dass er die Pastellmalerei so sehr liebte und soviel Pastellbilder malte, dass sie in Europa beinah gemein geworden sind. Er war für Grösseres geboren. Er malte auf Kalk und glücklicher noch in Oel. Sein heil. Antonius in der Apostelkirche, und die Magdalene bei den Schwestern von Magnanapoli, welche in Kupfer gestochen ist, werden sehr geschätzt. Eben so würden die beiden Bilder im Dom zu Piacenza, der büssende heil. Conrad, und der nach seinem Tode wieder erkannte heil. Alexius, in Kupfer gestochen, ihm viel Ehre erwerben. Sie haben unter andern Schönheiten auch vorzüglich rührenden Ausdruck. Unter seinen weltlichen Gemälden ist in der Capi-

tolinischen Gallerie seine Psyche bedeutend, welche durchaus feinen Geschmack und Zierlichkeit athmet. Von ihm und dem Wenigen, was er in Toscana gemalt, handelten wir bereits bei Gabbiani's Schule. Hier soll von einigen seiner Zöglinge, die in Rom blieben, gesprochen werden; andere werden bei den verschiedenen Schulen ihren Platz finden.

Placido Costanzi wird in Römischen Gallerien oft wegen seiner artigen Figuren zu Orizzonte's Landschaften vorgezeigt; auch Altargemälde gelangen ihm gut, indem er im Zarten vorzüglich war. In der Magdalenenkirche ist das Bild des heil. Camillus mit so anmuthigen Engeln, dass man sieht, wie er Domenichino nachzuahmen trachtete. Auch in Mauergemälden zeichnete er sich aus, wie die Decke der grössern Tribune in S. Maria auf dem Marsfelde beweist.

Pietro Bianchi bildete sich im Gefälligen mehr als Einer nach Luti, übertraf ihn aber im Grossräumlichen, welches er von Baciccio behandeln lernte. Der Tod, der ihn in der Blüte dahinriss, und sein nie sich genügender Fleiss erlaubten ihm nicht, viel Werke zu hinterlassen. Sehr wenig haben die Römischen Gallerien und Kirchen; in Gubbio ist eine heil. Clara mit einer Engelerscheinung von grosser Wirkung wegen des Lichts; die Skizze davon kaufte der König von Sardinien theuer. Für die Peterskirche malte er ein Bild, das am Altar des Chors in Mosaik ausgeführt wurde. Das Urbild ist in der Karthause, woran jedoch Mancini sehr viel Antheil hatte, indem Bianchi wenig mehr, als den Entwurf dazu, gemacht hatte.

Francesco Michelangeli, genannt l'Aquilano, ist durch einen Brief Luti's bekannt (*Lett. pitt. T. VI. p.* 278), wo die Anmerkungen sagen, dass er jung gestorben, und der Meister ihn oft gebraucht habe, seine fleissigsten Arbeiten zu copiren. Dies erklärt, woher einige schöne Copien Luti's an mehrern Orten kommen.

Endlich ging aus dieser Schule ein mittelmässiger und doch für den Urheber sehr schöner Gemälde gehaltener Maler hervor, in Araceli nämlich zweier Bilder der heil. Margarethe, in S. Gallicano des Kirchenheiligen, im Bambino Gesù der Geburt. Er hiess Filippo Evangelisti, und war Kammerdiener des Cardinals Corradini, durch welchen er nicht

wenig Aufträge erhielt. Da er sie nicht gut besorgen konnte, wenn man anders einem *Malerbriefe* glauben darf, so nahm er Benefial zu Hülfe, von welchem bald gesprochen werden wird. Benefial malte, wie Leute seiner Art, ohne ihn zu brauchen; die Bezahlung theilte er, der Ruhm wurde dem Herrn ganz zu Theil; ja, wenn ein Werk unter des Gehülfen Namen gezeigt wurde, tadelte man es mehr, als man es lobte. Als endlich der Arme müde war sich zu verkappen und eine Rolle zu spielen, die ihm keine Ehre machte, verliess er seinen Gefährten und arbeitete für sich; und als nun Evangelisti den heil. Gregor in der Kirche des heil. Petrus und Marcellinus allein malte, trat er in seiner wahren Gestalt auf, so dass Rom einsah, wie Benefial ihm nicht Zeit erspart, sondern Geschicklichkeit geliehen hatte.

In Francesco Lauri, einem Römer, hatte Sacchi's Schule einen der ersten Geister des Jahrhunderts, in welchem der Meister sich schmeichelte einen zweiten Raffael zu erziehen. Der Jüngling, um die schönen Hoffnungen, die man von ihm hatte, zu erfüllen, reiste, eh er eine Schule in Rom eröffnete, in Italien umher, von da nach Teutschland, Holland, Flandern, und ein Jahr nach Paris, wo er denn seine Kenntnisse ungeheuer vermehrte. Der Tod brach ihn in der Blüte der Jugend, und nur drei Göttinnen, Deckengemälde auf Kalk im Saale der Crescenzi, sind von ihm übrig, sonst, soviel mir wenigstens bekannt, kein anderes Werk von Belang. Er darf nicht mit seinem Bruder und anfänglichen Schüler Philipp verwechselt werden, der nachher von seinem Schwager Caroselli unterrichtet wurde. Er übte sich nicht in grossen Figuren, und jenen Adam und Eva in der Kirche alla Pace scheint er nur darum absichtlich über Lebensgrösse gemalt zu haben, damit Niemand sein Talent für kleine Arbeiten verachtete, welche er immer und zu seinem grossen Vortheile lieferte. Er hat für Gallerien Bilderchen in Niederländischem Styl mit vieler Munterkeit, gutem Colorit, voller Bildnisse, oder auch seltsamer Zerrbilder, zuweilen auch heiliger Gegenstände, geliefert. Einen sehr schönen heil. Xaverius sah ich bei dem sel. Goltz, ein wahres, von Mengs sehr bewundertes Kleinod. Im Palast Borghese malte er einige schöne Landschaften auf Kalk. Auch hierin war er nicht der Erste in der Familie;

denn der Vater dieser Lauri, Baldassare Fiammingo, ein Schüler Brilli's, lebte zu Zeiten Sacchi's in Rom, ward unter die guten Landschafter gezählt und auch in Baldinucci's Geschichte erwähnt.

Lauri's früher Tod wurde durch Luigi Garzi's und Carlo Maratta's langes Leben ausgeglichen, welche bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts malten; Feinde der Eil, von gediegenem Styl und kaum von den Vorurtheilen berührt, welche später zu Gesetzen wurden! Der Erste, von Orlandi ein Römer genannt, war von Geburt ein Pistojer, kam aber noch als Jüngling nach Rom, und, wiewol er funfzehn Jahre unter Boccali sich zum Landschafter bildete, ging er doch hierauf zu Sacchi und ward ein so verdienter Figurenmaler, dass er in Neapel und Rom in jeder Gattung von Malerei vielen Beifall fand; dort waren sein berühmtestes Werk die beiden im königl. Palast gemalten Zimmer; hier, wo er mehrere Kirchen schmückte, schien er in dem Propheten in S. Giov. Laterano sich selbst zu übertreffen. Im Allgemeinen wird er seiner Formen, Gebärden, leichter Erfindung und Anordnung wegen gelobt, ist ein guter Prospectmaler, verständiger Grossmaler, wiewol er dem Maratta an Feinheit des Geschmacks nachsteht. Auch hängt er nicht so an Sacchi's Schule, dass er nicht auch Cortona etwas nachahme, zu dessen Schüler ihn Einige gemacht haben. Dies ist der Fall in mehrern Bildern zu Rom, und in auswärtigen, unter andern im S. Filippo Neri in dessen Kirche zu Fano, welche eine Gallerie seltener Gemälde ist. Mehr aber als sonstwo, Cortona's, oder noch besser zu sagen, Lanfranco's Nachahmer ist er in der Himmelfahrt im Dom zu Pescia, einem ungeheuern und für sein Meisterwerk gehaltenen Bilde. Es wird in *Innocenzio Ansaldi's Catalogo delle migliori pitture di Valdinievole* erwähnt, der auch in der *Istoria di Pescia* eingerückt ist. Mario, Luigi Garzi's Sohn, wird im *Wegweiser in Rom* zweimal erwähnt. Er starb jung. Agostino Scilla soll hier nur genannt, an einem andern Orte aber betrachtet werden.

Ritter Carlo Maratta [3]) ward zu Camurano in Ancona geboren und stand zu seiner Zeit im Rufe eines der vorzüg-

3) Vgl. *Goethe's Winckelmann* 227. 232 f. 237. 241. *W.*

lichsten Maler Europa's. Mengs ertheilt ihm in einem Briefe über Ursprung, Fortgang und Verfall der zeichnenden Künste das grosse Lob, dass er in Rom die Malerei vor dem Sturze geschützt habe. In seinen früheren Jahren hatte er viel nach Raffael gezeichnet, für welchen er sehr eingenommen war; und er bemühte sich die Gemälde im Vatican und der Farnesina der Nachwelt lange aufzubewahren; eine mühselige und umsichtige Arbeit, die Bellori beschrieben hat! Für das Grosse war er nicht begabt; daher er und seine Schüler die Wand- und grossräumige Malerei nicht sehr liebten. Doch scheute er dergleichen Arbeiten nicht, sondern übernahm vielmehr gern die Kuppel des Doms in Urbino, die er mit Figuren bevölkerte. Diese Arbeit ging mit der Kuppel durch ein gewaltiges Erdbeben im Jahre 1782 unter; doch sind die Skizzen davon in vier Bildern im Palast Albani vorhanden. Aus Neigung aber würde er nicht immer Cabinet- oder Altarmaler gewesen seyn. Seine Madonnen sind edel, bescheiden und lieblich, die Engel anmuthig, die Heiligen von schönem Ausdruck in den Köpfen, und gebärden sich andächtig; ja, so zu sagen festlich gekleidet sind sie, wo sie Kirchengeräth handhaben. In Rom werden seine Bilder um so mehr geschätzt, als sie in Sacchi's Style sind, wie sein Xaverius in der Jesuitenkirche, eine Madonna im Palast Panfili und viele andere Er sendete auch einige ausserhalb des Kirchenstaates umher; so sein Martyrthum des heil. Blasius nach Genua, ein Bild, dessen Verfertigungszeit ich nicht bestimmen will, das ich aber nur für eines der besten in Sacchi's Style halte. Nachher nahm er einen andern minder grossartigen Styl an, der aber seiner Genauigkeit wegen musterhaft ist. Sobald er seine Gedanken niedergezeichnet hatte, ging er Alles wieder nach der Wahrheit durch; und auch hieran begnügte er sich nicht, sondern überging noch in spätern Jahren die Umrisse nach Raffael's Figuren, welchem er treu blieb, ohne darüber die Caracci und Guido aus dem Auge zu verlieren. Sein Fleiss aber machte ihn zuweilen umständlich kleinlich, wie Viele urtheilen, und er entzieht in dem Maasse dem Geiste, in welchem er an Fleisse gewinnt. Das minder Lobenswerthe an ihm ist sein Faltenschlag; hier hatte er sich aus Eifer für das Natürliche ein System gebildet, welches die Massen unterbricht, das Nackte

nicht hinlänglich verstanden erscheinen lässt und die Figuren zuweilen minder schlank macht. Auch in dem Haupteinklang der Farben brachte er etwas Undurchsichtiges auf die Bahn, woran Einige die Marattisten hauptsächlich erkennen wollen. Und in der That war seine Kunst, das Hauptlicht auf einen Gegenstand zu sammeln, wogegen er die übrigen Lichter etwas zu tief hielt. Aber seine Anhänger trieben, wie es zu gehen pflegt, diesen Grundsatz zu weit und verfielen zuweilen am Ende in eine Art von Umnebelung.

Obwol selten, malte er doch auch einige ungewöhnlich grosse Bilder, wie den heil. Karl in seiner Kirche al Corso, die Taufe Christi in der Karthause, die für die Peterskirche als Mosaik ausgeführt ward. Die übrigen Bilder sind meistens kleiner auf Leinwand, viele in Rom, darunter der so liebliche heil. Stanislaus Kostka am Altar, wo seine Asche aufbewahrt ist; nicht wenige auch ausserhalb Roms, wie der heil. Andrea Corsini in der Capelle des erl. Hauses in Florenz; der heil. Franz von Sales bei den Philippinern in Forlì; eines seiner überdachtesten Werke! Er arbeitete viel für fürstliche und Privatgallerien. Keine Fürstengallerie in Rom ist ohne einige Bilder von ihm, insbesondere die der Albani, deren Hause er sehr ergeben war. Im Kirchenstaate sieht man ihn nicht selten. Merkwürdig ist sein Nachbild der Schlacht des Constantin bei den HH. Mancinforti in Ancona. Er schlug diese ihm angetragene Arbeit einem seiner ältern Schüler vor, der sie aber ablehnte; desshalb übernahm er sie und ergriff, als er sie ausstellte, die Gelegenheit, die jüngeren zu ermahnen, dass das Copiren solcher Meister auch vollendeten Künstlern nützlich sei. Er bildete auch eine seiner Töchter zur Malerin, deren Bildnis als Malerin, von ihr selbst gefertigt, in der Gallerie Corsini zu Rom vorhanden ist [4].

4) Wie auf einem fruchtbaren, aber vernachlässigten Boden üppiges Unkraut wuchernd aufschiesst, so verbreiteten sich die Cortonisten zu jener Zeit und bedeckten mit ihren leichten Malereien grosse Räume in den Häusern der Reichen. Es ist also als ein Glück zu betrachten, dass Maratti diesem Unfug wenigstens mittelbar Einhalt that, wenn es ihm auch an eigner Kraft fehlte, die Kunst zu erheben. Sein milder Geist und die Lieblichkeit seiner Bilder hemmte denn doch die Ausschweifungen in der Kunst, wenn sie auch nicht durch ihn gefördert werden konnte, da er etwas Schwächliches und

Maratta wird als Lehrer von seinem Lebensbeschreiber Bellori S. 200 gepriesen, von Pascoli aber einer solchen Eifersucht geziehen, dass er sogar seinen besten Schüler, Niccolò Berrettoni von Montefeltro, zum Farbenreiber gebraucht habe. Dieser aber bildete sich durch Cantarini's Unterricht, und Nachahmung Guido's, wie Coreggio's einen gemischten, zarten, leichten, unbewundenen, mehr als es scheint angelernten Styl. Er starb jung, und hinterliess in Rom wenig öffentliche Werke, die fast alle in Kupfer gestochen sind; so angesehen war er! Die Vermählung der Maria, für S. Lorenzo in Borgo, wurde von Pier Santi Bartoli, dem damals berühmtesten Kupferstecher, trefflichen Copisten fremder Gemälde und nicht unverdienten Erfinder, gestochen [5]). Sein zweites Bild, eine Madonna unter mehrern Seligen in S. Maria di Monte Santo, und die Lunetten derselben Capelle wurden von Frezza gestochen. Von diesem Künstler s. *Lett. pitt. T. V. p.* 277.

Giuseppe Chiari, ein Römer, der einige Werke Berrettoni's und selbst Maratta's vollendete, gehörte zu den Besten der Schule in Staffeleibildern, deren er viele nach England sendete. Er malte dergleichen für die Kirchen in Rom, und vielleicht ist das Beste die Anbetung der Magier im

nur ein mässiges Talent hatte. Die Freundlichkeit seiner Bilder und dass diese immer an etwas Besseres erinnern, als sie selbst sind, erwarb ihm grossen und ausgebreiteten Beifall. Dies beweisen die vielen Gemälde von ihm, nach welchen in Kupfer gestochen worden ist. Viele von diesen führt *Füssli* in seinem *kritischen Verzeichnis der besten nach den berühmtesten Malern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche, Zürich* 1798, an. Auch hat Maratti selbst einige Blätter leicht und angenehm radirt. Sein Bildnis und sein Leben, sehr ausführlich beschrieben, s. in *Ritratti di alcuni celeb. pittori del secolo XVII dal Cav. Ottav. Lioni, p.* 147. *Q.*

5) Er war Nic. Poussin's Schüler gewesen und hatte von ihm den guten Geschmack, das Antike zu zeichnen, gelernt. Er wendete ihn in den besten Basreliefs und den grossartigsten Bauten des alten Rom's an, die er in Kupfer stach, nebst vielen alten aus unterirdischen Gebäuden copirten, welche nicht heraus, sondern in Privatbibliotheken gekommen sind. Andere Arbeiten im Stich erwähnt Pascoli, die ihn allmälig von der Malerei abzogen. Man kennt nur ein Bild von ihm in der Kirche zu Porto, und wenige andere von eigener Erfindung. Wohl weiss man, dass er viel gute Bilder copirte und sogar den alterthümlichen Ueberzug nachahmte, ja dass er Poussin's Bilder so genau copirte, dass sie zuweilen den Künstler selbst beinah täuschten. *L.*

Suffragio, wovon ein Stich vorhanden. Auch in Wandgemälden war er brav. Besonders werden ihm die im Palast Barberini unter einiger Leitung Bellori's, und die in der Gallerie Colonna immer Ehre machen; denn er ist gehalten, fleissig, und überlegsam, wie selten die Wandmaler. Er hatte von Natur nicht die grössten Anlagen, ward aber durch Fleiss einer der tüchtigsten Maler seiner Zeit. Tommaso Chiari, auch von Maratta, dessen Zeichnungen er zuweilen ausführte, unterwiesen, blieb mittelmässig, wie Sigismondo Rosa, des bessern Chiari Zögling.

Zu diesem, Maratta's Vertrauten, fügen wir noch zwei, nach Pascoli die Einzigen, die er sorgfältig unterrichtete: Giuseppe Passeri, Giambatista's Neffen, und Giacinto Calandrucci aus Palermo. Beide haben sich als gute Nachahmer ihres Meisters ausgezeichnet. Passeri arbeitete auch für den Kirchenstaat; in Pesaro ist von ihm ein heil. Hieronymus, der über das jüngste Gericht nachdenkt, welchen man unter seine besten Werke zählen kann. Für die Vaticaner Hauptkirche malte er eines der Seitenstücke von Maratta's Taufe, den heil. Petrus, welcher den Hauptmann tauft; es wurde dort in Mosaik gearbeitet und das Urbild den Conventualen in Urbino übersendet. Bei diesem Bilde leitete ihn Maratta, und es ist gut colorirt. In vielen, wie der Empfängnis in S. Tommaso zu Parione und andern zu Rom ist das Colorit schwächer. Als Calandrucci gute Proben seiner Kunst in S. Antonio der Portugiesen, S. Paolino della Regola und mehrern Kirchen Roms gegeben, auch in mehrerer Grossen Häusern, sogar für zwei Päpste zu grosser Zufriedenheit gemalt hatte, kehrte er nach Palermo zurück und malte dort in der Heilandskirche das grosse Bild U. L. F. mit dem heil. Basilius und andern, starb aber bald nachher. In Rom hinterliess er einen Neffen und Schüler, Namens Giambatista, auch einen Bruder Domenico, seinen und Maratta's Schüler. Sie können aber jetzt nicht weiter erwähnt werden.

Andrea Procaccini und Pietro de' Pietri behaupten eine bedeutende Stelle in dieser Schule, wiewol sie ein ganz verschiedenes Schicksal hatten. Procaccini, von welchem in S. Laterano der Daniel ist, einer der zwölf Propheten,

welche Clemens XI. von den besten Künstlern jener Zeit um die Wette malen liess, wurde sehr berühmt, und starb als königlich Spanischer Hofmaler, wo er vierzehn Jahre lebte, und gepriesene Werke hinterliess. De' Petri lebte immerfort in Rom und starb daselbst in den besten Jahren. Er arbeitete an der Tribune des heil. Clemens und in andern Aufträgen, genoss aber bei seinem Leben nicht die Achtung und das Glück, welches er verdiente, entweder weil er kränklich, oder zu bescheiden war. Er ist einer von denen, welche auf Maratta's Styl etwas Cortonisches, wiewol sparsam, pfropften. Orlandi nennt ihn einen Römer, Andere einen Spanier; Premia im Novarischen war sein wahrer Geburtsort. Paolo Albertoni und Gio. Paolo Melchiorri, Beide Römer, blühten um dieselbe Zeit, minder berühmt als die vorigen, aber doch als gute Meister bekannt; besonders der Zweite.

Später fing auch Agostino Masucci an genannt zu werden, Maratta's letzter Schüler. Er war nicht übermässig geistreich, brauchte es auch nicht zu den gewöhnlich sanften und andächtigen Gegenständen, die er behandelte. In den Bildchen U. L. F. wetteiferte er mit dem Meister, welcher der Menge solcher Bilder wegen einmal Carlo dalle Madonne genannt wurde, wie er dies selbst in seiner Grabschrift sagt; und wie Maratta sie mehr ernst und majestätisch, als leutselig und lieblich malte, so auch Masucci. Ich weiss wohl, dass er zuweilen in Zimmergemälden davon abging, aber man musste ihn darüber bevorworten und bitten. Er war ein guter Wandmaler und befriedigte Benedict XIV. in dem Deckengemälde eines Zimmers des Casino im Quirinalischen Garten. Er malte viele Altarbilder, sehr liebliche Engel und Kinder nach der Natur, aber doch neu und eigenthümlich. Die heil. Anna al Nome SS. di Maria gehört zu seinen besten Bildern in Rom; noch ist auch daselbst ein heil. Franz bei den Osservanti di Macerata, eine Empfängnis in S. Benedetto zu Gubbio, in Urbino ein Bonaventura, vielleicht sein reichstes und grösstes Bild, das voller Bildnisse ist, worin er lange Zeit zu Rom für den ersten galt, und ausnehmend fleissig ausgeführt. Sein Sohn und Schüler Lorenzo blieb weit hinter ihm zurück.

Stefano Pozzi ward erst von Maratta, und nachher

von Masucci in der Malerei unterwiesen. Er hatte einen Maler zum jüngern Bruder, Giuseppe genannt, der früher als er starb, ihm aber nicht an Ruhme glich. Stefano lebte und malte lange im Rufe eines der besten Meister seiner Zeit in Rom; grossartiger in der Zeichnung, als Masuccio, stärker und, irre ich nicht, wahrer im Colorit. Man kann sie leicht zu Rom in der genannten Kirche vergleichen, wo neben Masucci's heil. Anna Joseph's Uebergang von Pozzi befindlich ist. Vom Ritter Girol. Troppa hörte ich, was ich nicht gelesen, dass er Maratta's Schüler gewesen. Sein Nachahmer war er wenigstens, und zwar, wiewol er nicht lange lebte, ein sehr glücklicher. Er hinterliess in der Hauptstadt Oel- und Wandgemälde, und in der Kirche des heil. Jakob der Büsserinnen wetteiferte er mit Romanelli. Auch im Kirchenstaate hab' ich ihn hier und da gefunden, und in S. Severino ein sehr gut ausgeführtes Kirchenbild. Girol. Odam, ein Römer, aus Lorena stammend, wird unter Ritter Carlo's Schüler gezählt und in einem langen pomphaften Artikel von Orlandi, oder vielmehr von einem Freunde Odam's, der ihn Orlandi übersendete, gepriesen. Er wird dort Maler, Bildhauer, Baukünstler, Kupferstecher, Philosoph, Mathematiker, arkadischer Dichter, trefflich in aller Wissenschaft und Kunst genannt. Ich glaube, er hatte von Allen gekostet; denn es ist nichts von ihm übrig, als einige Kupferstiche und ein sehr geringer, weit unter dieser Lobrede bleibender Ruf.

Von andern in Rom und dem Kirchenstaate wenig bekannten, wie Jacopo Fiammingo, Francesco Pavesi, Michele Semini, könnte ich wenig Sicheres berichten. Von Subissati schweigt Conca; doch muss man Kunde von ihm in Madrid finden, wo er am Hofe starb; in Urbino selbst, seinem Geburtsorte, finde ich nichts von ihm, als ein halbes Brustbild einer Sibylle Antonio Balestra, aus Verona, und Raffaellino Bottalla werden wir in ihren Schulen kennen lernen; hier will ich auch einen gewissen Statista nicht übergehen, der aus jener Schule in seine Vaterstadt zurückkehrte und dort Carlo's damals so sehr beliebten Styl verbreitete. Orlandi führt ehrenvoll Giosef-fo Laudati von Perugia an, der die kurz zuvor von Bas-

sotti und Andern aufrecht gehaltene und schon in Verfall gerathene Malerei wieder zu Ehren brachte.

Besonders merkwürdig ist Lodovico Trasi von Ascoli, der mehrere Jahre Maratta's Mitschüler bei Sacchi gewesen, und nachher seiner werden wollte. Nachdem er sich auch in dessen Schule aufgehalten, kehrte er nach Ascoli zurück, wo er öffentlich und in Privathäusern viel und in verschiedenem Style malte. In manchen kleinen Gemälden zeigt er sich als guten Marattisten; in Wand- und Altarbildern ist er nicht vollendet, und hangt zwar dem Sacchi an, jedoch so, dass man auch etwas von Cortona in ihm findet. Schön ist sein heil. Niklas in S. Cristoforo, welcher zu seinen fleissigsten Arbeiten gehört. Er stellte da die Befreiung eines Edelknaben aus der Gefangenschaft in dem Augenblicke dar, als der fromme Jüngling dem Herrn bei Tisch aufwartete. Schätzbare Bilder dieses Künstlers sind in der Cathedrale einige *a tempera* gemalte, vor allen das Martyrthum des heil. Emidius. Von Trasi ward zur Malerei angeleitet D. Tommaso Nardini, der, nach jenes Tode, die Kirchen der Stadt zu schmücken fortfuhr, und vielleicht besser, als anderswo, in S. Angelo Magno, der Kirche der Olivetaner, malte. Die Perspective war von Agostino Collaceroni aus Bologna, einem Schüler Pozzo's; Nardini malte die Figuren dazu, und stellte die Geheimnisse der Offenbarung, nebst mehrern Schriftereignissen dar. Aus dem ganzen Werke spricht Geist, Einklang, Verständnis der Tinten und Leichtigkeit, welche das gewöhnliche Verdienst dieses Künstlers, hier aber ganz vorzüglich hervortreten. Zu den beiden genannten Malern kann man noch Silvestro Mattei setzen, der Maratta's, Giuseppe Angelini, der Trasi's Schüler war, und Biagio Miniera, auch Ascolaner, über welche Nachrichten in Orsini's *Wegweiser* befindlich sind.

Um dieselbe Zeit lebten auch in der benachbarten Stadt Fermo zwei Ricci, Maratta's Schüler, die vielleicht, ehe sie nach Rom kamen, von Lorenzino di Fermo, einem guten, seiner Schule nach aber unbekannten Maler, gebildet waren, von welchem die heil. Catharina bei den Conventualen seyn soll, und auch andere in der Umgegend vorhanden sind. Der eine hiess Natale, der andere Ubaldo, letzter besser,

als der Erste, sehr gelobt wegen eines heil. Felix in seinem Geburtsort in der Capucinerkirche. Gewöhnlich erhebt er sich nicht über das Mittelmässige, wie häufig Maler, die fern von Hauptstädten ohne Reiz der Nacheiferung und ohne Fülle von guten Mustern leben. Dasselbe mag wol Maratta's anderm Schüler, Giuseppe Oddi von Pesaro, begegnet seyn, wo in der Kirche della Carità ein Bild von ihm ist. Wir kehren zur Hauptstadt zurück.

Neue Verstärkung zu Aufrechthaltung des Caraccischen Geschmacks in Rom sendete die Bologner Schule. Ich will nur von denen sprechen, die sich dort niederliessen. Pasinelli's Schüler war Domenico Muratori gewesen, welcher das grösste Altarblatt in Rom in der Apostelkirche, das Martyrthum des heil. Philipp und Jakob, malte. Dass er ein Bild von diesem Umfange in richtigen Verhältnissen mit wohlverstandener Beleuchtung, wenn auch im Colorit nicht gleich glücklich, ausgeführt, machte ihm einen Namen. Und so bekam er Anlass zu vielen kleineren Werken, worin er sich immer als guten Zeichner bewies, und auch bessere Tinten brauchte. Er wurde beauftragt, einen der Propheten in der Lateranischen Basilica zu malen, und malte auch für andere Orte; für die Primaskirche in Pisa malte er ein anderes grosses Bild, den heil. Ranieri, der einen Besessenen heilt; man zählt dies unter seine fleissigsten. Francesco Mancini di S. Angiolo in Vado, und Bonaventura Lamberto von Carpi hatten in Bologna am Ritter Carlo Cignani einen bessern Meister gehabt. Als Mancini nach Rom kam, ging er nicht ganz im Geleise seines Erziehers fort, sondern eignete sich mehr von der Leichtigkeit und Behendigkeit seines Mitschülers Franceschini an, mit dessen Manier er einige Aehnlichkeit hat. Indess scheint er doch minder Eil zu haben, und hat mindestens weniger gemalt. Er wurde seiner Erfindungen wegen geachtet und darum von Lazzarini als Muster aufgeführt; er zeichnete gut, colorirte lieblich, und ward in Rom zu den Ersten seiner Zeit gezählt. Er malte das Wunder Petri an der Porta Speciosa, ein Bild, welches im Palaste Monte Cavallo aufbewahrt wird und in der Peterskirche als Mosaik ist. Dies wohl angeordnete, mit guten Ansichten geschmückte und mit Figuren beseelte Bild ist sein Hauptwerk, welchem

die übrigen in dem *Wegweiser durch Rom* angeführten, und die vielen im Kirchenstaate zerstreuten nicht Eintrag thun. Dahin gehören einige mit mehrern Heiligen bei den Conventualen in Urbino, und den Camaldolensern in Fabriano; die Erscheinung Christi vor Petrus bei den Philippinern in Città di Castello, und mehrere Oelbilder und Fresken in Forlì und Macerata. Er arbeitete viel für auswärtige Sammlungen, beliebt in geschichtlichen Gemälden. Aus seiner Schule ging der schon genannte Canon. Lazzarini hervor, welchen ich, da er mit andern Cignanisten zusammenlebte, gegen das Ende der Bologner Schule betrachten werde. Niccola Lapiccola von Crotone im jenseitigen Calabrien blieb in Rom, und wurde durch eine Kuppel in einer Vaticaner Capelle Vorbild für Musivarbeiter. In andern Kirchen hat man einige Bilder von ihm, bessere vielleicht im Kirchenstaate, besonders zu Velletri. Von ihm hörte ich, er sei ein Schüler des Mancini gewesen, wiewol er im Colorit seiner heimischen Schule etwas anhing.

Bonaventura Lamberti wird von Mengs unter den letzten guten Anhängern der Cignanischen Schule genannt, deren Geschmack er mehr als Mancini selbst befolgte. Er hat wenig öffentliche Werke ausgestellt; doch widerfuhr ihm die Ehre, dass seine Zeichnungen von Gius. Ottaviani in Mosaik ausgearbeitet, und ein Bild von ihm von Frey gestochen wurde. Es ist in der heil. G. Kirche der Neapolitaner und stellt ein Wunder des heil. Franz von Paola vor. Das Haus Gabrieli, welches ihn besonders in Gunst nahm, hat eine Menge geschichtlicher Bilder von ihm, die allein ein gebildetes Auge angenehm unterhalten könnten. Von Lamberti erhielt die Römische Schule den Ritter Marco Benefial, der in Rom geboren war und lebte, einen trefflichen Kopf, der sich aber in seinen Arbeiten nicht gleich ist, nicht aus Unvermögen, sondern lediglich, weil er nicht wollte.

Diesem ertheilt Venuti in der *Risposta alle riflessioni crit. di Mons. Argens* vor allen Uebrigen seiner Zeit das Lob vollendeter Zeichnung und Caraccischen Colorits. Sein Denkmal steht im Pantheon unter den übrigen der vornehmsten Maler, und unter dem Brustbild steht des Abt Giovenazzo Lobspruch, wo er besonders wegen seines Ausdrucks gelobt wird.

Noch immer leben seine beiden Parteien, als ob er noch selbst lebte. Seine Freunde rühmen, da sie nicht Alles billigen können, die Geisselung alle Stimmate, die ein Bewerbungsstück mit Muratori war[6]) und den heil. Secondino bei den Passionisten, zwei so verständige Bilder, dass sie, so zu sagen, jeden Vergleich aushalten; ferner seinen heil. Laurentius und Stephanus im Dom zu Viterbo und wenig andere gleich verdienstliche, wo er Domenichino und seine Schule nachahmte. Seine Gegner führen manche mittelmässige, schwache, oder mindestens unbeendigte Arbeiten an. Die Unbefangenen achten ihn als grossen Maler, seine Werke aber bald für gross, bald für schwach, bald für mittelmässig. Eben so urtheilt man ja doch auch über viele Dichter, selbst über Petrarca.

Nachrichten über diesen wackern Künstler verdanken wir dem würdigen Gio. Batista Ponfredi, seinem Schüler, der sie an den freigebigen Beschützer Benefial's, Grafen Niccola Soderini, der desshalb auch mehr Werke von ihm besitzt, als ein anderer Römischer Herr, richtete. Sein Brief steht im 5. Bde der *Malerbriefe*, und ist einer der lehrreichsten jener Sammlung, wenn er auch hier und da von dem Herausgeber geändert ist. Ich theile eine Stelle daraus mit, weil sie den damaligen Zustand der Malerei, und wie Marco sie hob, schildert. „Sein Wunsch, die Kunst wieder aufblühen, und sein Schmerz, sie in Verfall gerathen zu sehen, war so gross, dass er gar oft stundenlang gegen die Fehler loszog und sagte, man müsse das manierirte, von Wahrheit entblösste Malen meiden; wie denn freilich Viele malten, die nie das Wahre studirten, oder doch es nicht in seiner Einfalt nachahmen möchten, sondern auf ihre Manier beschränkten. Er machte seine Schüler besonders auf den Unterschied zwischen einem manierirten und einem durchdachten, einfachen, nach der Natur gemalten Bilde aufmerksam, zeigte, wie das erste, wenn es allenfalls noch gute Anordnung und gutes Helldunkel hätte, anfangs durch lebhafte Farben eine gute Wirkung thut, dann aber, so oft man es wiedersieht, immer mehr sinkt, das andere

6) Dieser Maler hatte eins der Seitenbilder der Capelle gemalt, und betheuerte, kein lebender Maler könne das Gegenstück dazu malen. Da malte Benefial ein viel besseres, und darauf einen Henker, der das Gemälde Muratori's betrachtete und lachte. *L.*

dagegen, je öfter man es sieht, desto trefflicher erscheint." Diese und andere Vorschriften würzte er zuweilen mit beissendem Witz, und dies nicht nur daheim, sondern auch in der Schule des Nackten auf dem Capitol, als er ihr vorstand. Daher denn die schwachen Meister, deren es damals viele gab, ihm zürnten und ihn um seine Stelle brachten. Einige andere Nachrichten über ihn wurden uns in der *Risposta alle lettere perugine p.* 48 mitgetheilt.

Ebenfalls von einem Schüler Cignani's, Franceschini, war in Bologna Francesco Caccianiga unterrichtet worden; von da kam er nach Rom, wo er sich fortbildete und niederliess; ein Maler, dem nichts fehlt, als eine gewisse Munterkeit und Entschlossenheit, die man freilich nicht durch Fleiss gewinnt. Er arbeitete für Fürsten, und zwei Bilder für den König von Sardinien ätzte er selbst in Kupfer. Ancona hatte vier Altarblätter von ihm, unter welchen die Einsetzung des Abendmals und die Verlobung U. L. F. von klarem, heitern, lieblichen Colorit ist, so dass man sie unter tausenden herauskennen würde. Rom hat wenig öffentliche Bilder von ihm, der Palast Gavotti ein sehr schönes Mauerbild, andere der Palast und die Villa Borghese, durch welches Fürsten Freigebigkeit er, als er in seinem Alter viel Noth litt, reichlich und fortdauernd unterstützt wurde 7).

Aus Guercino's Schule war Sebastiano Ghezzi aus der Comunanza, einem unfern von Ascoli gelegenen Herrensitz, hervorgegangen. Er zeichnete und malte gut und bei den barfüsser Augustinern von Monsammartino ist ein heil. Franciscus von ihm, den man für ein ausgesuchtes Gemälde hält, welchem nur des Künstlers letzte Hand fehlte. Er war Vater und Meister des Giuseppe Ghezzi, der sich in Rom bildete und als einen für jene Zeiten verständigen Schriftsteller, und mehr der Cortonischen, als einer andern Schule zugethanen Maler erwies. Sein Name kommt häufig im *Wegweiser durch Rom*, und mehrmal in den *Antichità Picene* vor, wo

7) S. *Memorie per le belle arti T. II. p.* 135, wo Giangherardo de' Rossi uns Nachrichten über diesen Künstler mittheilt, die ihm grösstentheils durch den früher erwähnten Ritter Puccini zukamen. *L.*

gesagt wird, dass er Clemens XI. sehr werth war und als Geheimschreiber der Lukasakademie starb (*T. XXI. p.* 11). Pascoli, der sein Leben ausführlich beschrieben, lobt auch seine Erfahrenheit im Herstellen der Bilder, wesshalb die Königin von Schweden in solchen Fällen nur ihn brauchte.

Sein Sohn und Schüler Pierleone, dessen Styl nicht allzusehr von dem seines Vaters verschieden, wiewol minder eilig, ist berühmter, als er. Er wurde mit Luti, Trevisani und andern vorzüglichen Malern zu den Propheten im Lateran und eben so zu kleinern Aufträgen gebraucht. Aber seinen meisten Ruf verdankt er seinem ganz vorzüglichen Talent für Zerrbilder, die man in Roms Cabinetten und sonst findet. In Rom malte er auch zum Scherz Personen von Stande, und wurde sehr beliebt in einem Lande, wo er die Freiheit der Rede mit der Freiheit des Pinsels zu verschwistern schien.

Auch andere Schulen Italiens lieferten der Römischen neue Talente, jedoch nicht neue Style, ausser dass sie die beiden Hauptstyle, den Cortonischen und Marattaschen, so oder anders umgestalteten.

Aus Florenz kam noch jung Gio. Maria Morandi, und schien, bald seines ersten Meisters Bilivert Styl verlernend, einen ganz verschiedenen anzunehmen. Dieser ist aus Römischer Zeichnung und Venezianer Tintengebung gemischt — denn auf seiner Reise durch Italien hielt er sich bloss in Venedig auf und copirte viel —; seine Composition neigt sich nach der Cortonischen und ward in Rom geschätzt. Dort liess er sich nieder, wird im *Wegweiser* oft erwähnt, und nicht selten in den Gallerien genannt. Ein schönes Bild ist seine Heimsuchung in Madonna del Popolo. Noch fleissiger, mannichfaltiger und von schöner Wirkung ist der Uebergang U. L. F. alla Pace. Dies kann man sein Meisterwerk nennen. Pietro Aquila hat es in Kupfer gestochen. Auch seiner geschichtlichen Bilder wegen, die er zuweilen in das Ausland sendete, war er berühmt; noch mehr aber in der Bildnismalerei, wozu er immerfort in Rom und Florenz gebraucht und vom Kaiser nach Wien berufen wurde. Hier malte er ausser der kaiserlichen Familie auch andere kleinere deutsche Fürsten. Odoardo Vicinelli, ein angesehener Maler dieser letzten Zeit, wird im 6. Bande der *Lett. Pitt.* ein Schüler Morandi's

genannt, und Pascoli behauptet unbedenklich, er habe, ich glaube in Rom, seinem Meister mehr Ehre gemacht, als Einer, und nur Pietro Nelli habe ihm den Vorrang streitig machen können.

Von Zanchi ward in Venedig Francesco Trevisani, aus Trevigi gebürtig, erzogen. Zum Unterschied von Angiolo Trevisani wird dieser in Venedig der Römische Trevisani genannt von dem Orte, wo er blühte. In Rom gab er seine frühern Grundsätze auf und bildete sich einen den besten damals herrschenden Stylen angemessenen Geschmack. Aber sein wunderbares Talent, jede Manier nachzuahmen, macht, dass er auch wol Cignanisch und Guidisch erscheint; in jeder Nachahmung aber gleich glücklich. Die Herren Albiccini in Forlì haben viele Gemälde von ihm in verschiedenen Stylen, darunter eine Kreuzigung in kleinen höchst ausgearbeiteten geistreichen Figuren, welche der Künstler fast für sein bestes Werk hielt, und wofür er, um es wieder zu haben, einen hohen Preis bot. Rom hat eine Menge Bilder von ihm; meistens von schöner Wahl, feinem Pinsel und einem sehr starken Hauptton. Sein sterbender Joseph in der Kirche del collegio R. ist ein ausgezeichnetes Werk. Sehr geschätzt wird im Palast Spada ein Gegenbild zu einem von Guido. Er genoss Clemens XI. Achtung, wesshalb ihm nicht nur einer der Propheten im Lateran aufgetragen, sondern er auch bei der Kuppel des Doms zu Urbino gebraucht ward, in deren Gewölbwinkeln er die vier Welttheile malte, die durch Zeichnung, Phantasie und Colorit vortrefflich sind. In andern Städten des Kirchenstaats habe ich mehr oder minder fleissige Bilder von ihm gesehen, zu Foligno, Camerino, Perugia, Forlì, und in S. Rocco zu Venedig einen heil. Antonius, der artiger, als kraftvoll ist.

Pasquale Rossi, zumeist Pasqualino genannt, war zu Vicenza geboren und lernte durch Copiren der guten Venediger und Römischen Meister fast ohne mündlichen Unterricht nicht nur natürlich coloriren, sondern auch sehr fertig zeichnen. Es ist wenig von ihm in Rom, das Gebet U. H. im Garten in S. Carlo al Corso, die Taufe U. H. in der Madonna del popolo. Die Silvestriner in Fabriano haben manche Bilder von ihm, unter andern eine wirklich schöne Madonna. Der

heil. Gregor im Dom zu Matelica, wie er Messe lesend die Seelen aus dem Fegefeuer befreit, ist ein Guercinisches Bild und eins seiner besten. In Bildersammlungen sieht man von ihm Spiele, Concerte, Gesellschaften und dergleichen Launen im Kleinen, die, wenn er fleissiger arbeitet, den Niederländischen wenig nachstehen. Ich habe hier und da viele gesehen, aber nirgends hab' ich diesen Künstler mehr bewundert, als in dem Hoflager zu Turin, wo von seiner Hand Thierstücke und nicht gar kleine Bilder sind, meistens Schriftbegebenheiten, heiter und reizend behandelt, zuweilen so ganz in Römischem Geschmack, dass man ihn für einen andern Meister halten möchte.

Giambatista Gaulli [8]), gewöhnlich Baciccio genannt, lernte in Genua bloss die Anfangsgründe, ging jung nach Rom, wo er unter Leitung eines Franzosen und noch mehr mit Bernini's Hülfe sich einen Styl bildete, der in das Grossräumliche überspringt. Die Natur hatte ihn mit so schneller Hand und so raschem Geiste begabt, dass er keine andere seinen Gaben angemessenere Gattung der Malerei wählen konnte. Die Decke in der Jesuitenkirche ist sein berühmtestes Werk; die wohlverstandene Ferne von unten nach oben, die Einheit, der Einklang, das Zurückweichen der Gegenstände, das Aufblitzen und Verklingen des Lichts geben ihr den Vorzug vor vielen in Rom, nach Einigen vor allen. Man muss sie aber mehr im Ganzen, als in den Localtinten, oder den Theilen der Figuren betrachten, wo er nicht immer correct ist. Seine Mängel in seinen Staffeleigemälden, deren viele in Italien und auswärts vorhanden, sind minder merklich und werden reichlich durch Lebhaftigkeit und Frische der Tinten, wie durch anmuthige Gesichter vergütet. Nach Maasgabe der verschiedenen Aufgaben ist er verschieden, wie irgend einer, und richtet sich in seinem Style danach. Ein freundliches und höchst anmuthiges Bild ist in S. Francesco a Ripa U. L. F. mit dem Kindlein im Arme, zu dessen Füssen die heil. Anna unter Engeln von seiner besten Art kniet; ernst dagegen und rührend ist der sterbende heil. Xaverius auf der wüsten Insel Sanciano, welchen

8) Vgl. *Goethe's Winckelmann*. S. 229 f. *W.*

er für einen Altar der Andreaskirche zu Monte Cavallo malte. Seine Kinder sind allerliebst und auserlesen, wiewol nach Fiammingo's Muster fleischiger, und minder schlank, als die Tizianischen, oder Griechischen. Er malte auch die sieben Päpste und viele andere Personen seiner Zeit, und galt in Rom für den besten Bildnismaler. Er pflegte eine Lehre Bernini's dabei zu befolgen; er bat nämlich den, welchen er malen sollte, sich zu bewegen und zu sprechen, damit er ihn so die lieblichste und heiterste Seite abgewönne.

Giovanni Odazzi, sein erster Schüler, der ihn in der Schnelligkeit nachahmte, ohne jedoch hinlängliche Mittel zu haben, stand ihm an Ruhme nach. Dieser ist der schwächste, oder doch mindest berühmte unter den Prophetenmalern im Laterano, wo sein Hoseas zu sehen ist; und in welchem Viertel Roms sähe man nicht Bilder von ihm, da er nie eine Arbeit ausschlug? Das Andenken eines andern Schülers von ihm aus Perugia hat uns Pascoli in den Lebensbeschreibungen der Maler seiner Vaterstadt aufbewahrt, nämlich Francesco Civalli's, der zuerst von Andrea Carlone unterrichtet, ein Jüngling von grossem Talent war, aber der Lehrjahre ungeduldiger, als er sollte. Er malte in Rom und anderwärts, ohne sich über die Mittelmässigkeit zu erheben. Der Ritter Lodovico Mazzanti war Gaulli's Schüler und ahmte seinen Styl auf's Beste nach; aber er vermochte nicht viel, und wollte nicht immer, was er vermochte. Gio. Batista Brughi, mehr Musivarbeiter als Maler, hat doch einige Bilder auf Leinwand in Rom öffentlich ausgestellt. Im *Wegweiser* heisst er bald Brughi, bald Gio. Batista, Baciccio's Zögling, und scheint da nicht ein, sondern zwei Maler zu seyn. Auch kenne ich keinen sonst, den Gaulli für die Römische Schule gebildet hätte.

Die Neapolitaner, im Anfange dieses Jahrhunderts von Solimena aufrecht erhaltene Schule sendete einige Zöglinge nach Rom, die sehr für die Römische Behandlung eingenommen wurden. Erstens kam dahin Sebastiano Conca, bloss um Rom zu sehen; aber er liess sich mit seinem Bruder Giovanni dort nieder, hauptsächlich um sich in der Zeichnung zu vervollkommnen. In seinem vierzigsten Jahre kehrte er von dem Pinsel zur Reissfeder zurück, und zeichnete fünf

Jahre lang des besten Alten und Neuen, soviel er nur konnte. Die allzulange an das Manierirte, welches er in Neapel gelernt hatte, gewöhnte Hand gehorchte seinem Geiste nicht, und er betrübte sich immerfort, weil er das Bessere zwar erkannte, aber doch nicht erreichen konnte. Der berühmte Bildhauer le Gros rieth ihm zu seiner ersten Uebung zurückzukehren, und gab auf diese Art Rom einen tüchtigen Cortonisten, der viel von seiner ersten Verbildung abgelegt hatte. Er war fruchtbar an Ideen, behenden Pinsels, Colorist, der auf den ersten Blick durch das Leuchtende, den Gegensatz, die Zartheit des Fleisches bezaubert. Zwar wenn man ihn genauer betrachtet, sieht man wohl, dass er kein sehr wahrer Colorist ist, und, um Edles in den Tinten hervorzubringen, in den Schatten ein Grün braucht, wodurch sie verkünstelt und verschroben werden. Er zeichnete sich in Mauergemälden aus, so wie in Kirchenbildern, die er mit glücklich vertheilten Engelglorien auf eine ganz eigenthümliche Weise schmückte, welche vielen Grossmalern zum Beispiel gedient hat. Er malte unermüdet auch für Privatmänner und im Kirchenstaate findet man kaum eine reiche Sammlung ohne ihren Conca Sein am meisten durchdachtes, ausgeführtes und schönstes Bild ist der Schafdeich im Siener Siechhause. Von vielem Verdienste ist in Rom die Himmelfahrt in S. Martino, und der Jonas in S. Giovanni Laterano unter den mehrmal erwähnten Propheten. Im Kirchenstaate wurden seine Bilder sehr gesucht; zu den besten, die ich gesehen, gehören, meines Bedünkens, der heil. Niklas in Loreto, der heil. Xaverius in Ancona, der heil. Augustin zu Foligno, der heil. Philipp in Fabriano, der heil. Hieronymus Emilianus in Velletri. Sein Bruder Giovanni half Sebastian in seinen Aufträgen, und führte auch selbst dergleichen mit gleicher Leichtigkeit und Geschmack aus, wiewol seine Köpfe nicht so lieblich und minder fein gemalt sind. Er copirte gute Bilder sehr geschickt. Bei den Dominicanern in Urbino sind vier von ihm behufs der Mosaik copirte Bilder von Muziani, Guercino, Lanfranco und Romanelli. Conca's Lobrede hat de' Rossi mit seiner gewohnten Genauigkeit und Einsicht geschrieben im 2. Bande seiner *Memorie p.* 81.

Mengs scheint ihm doch wol Unrecht gethan zu haben,

als er schrieb, „durch seine mehr leichten, als guten Grundsätze sei die Kunst vollends untergegangen." Er hatte eine Partei, aber sie überbot nicht alle andere Schulen Italiens. Jede Schule hatte, wie wir sehen werden, ihren Wurm innerlich, ohne ihn anderswoher zu bekommen. Wohl übertrieben einige seiner Schüler diese seine Leichtigkeit und seine Tinten, und hinterliessen, in Italien zerstreut, ein verderbliches Beispiel. Auch will ich mich nicht sonderlich um ein Verzeichnis seiner Schüler mühen; nur einige bekanntere will ich nennen. Aus Conca's Schule, die er jedoch schon mit einer guten Grundlage in der Zeichnung betreten, ging Gaetano Lapis von Cagli hervor, ein Maler von ureigenem und, wie ihn de Rossi beschreibt, nicht gerade prächtigem, aber richtigem Geschmack. In seinem Geburtsort sieht man in mehrern Kirchen viel Bilder von ihm, und im Dom werden ein Abendmal und eine Geburt U. H. zu den beiden Seiten eines Altars geschätzt. Auf mehrern Bildern, die ich von ihm in der Peters-, Niklas- und Franciscuskirche gesehen, fand ich häufig eine Madonna mit schönen Formen wieder, mit mehrern Heiligen, die zu ihr und dem heil. Kinde beten. Auch in Perugia und an andern Orten findet man einige seiner Arbeiten. Eine Geburt der Venus, Deckengemälde von richtiger Zeichnung und einer Anmuth, die höher ist, als sein Ruf, hat der Fürst Borghese in Rom. Wer diese Arbeit nicht gesehen, wird ihn nie nach Verdienst schätzen. Eine übermässige Zagheit und Misachtung seiner selbst soll seinen Lauf zu dem grössern Glück, wozu ihn sein Talent berechtigte, gehemmt haben. Salvator Monosilio, der sich viel in Rom aufhielt, war ein Messiner, und trat sehr ämsig in die Fussstapfen seines Meisters. In S. Paolino della Regola in einer Capelle, wo Calandrucci die Decke auf Kalk malte, in der Kirche zu den vierzig Heiligen, und in der Kirche der Polen sieht man andere Arbeiten von ihm. Im Piceno, wo Conca's Name berühmt war, war Monosilio geehrt und erhielt Aufträge von Privatleuten und für Kirchen. In S. Ginesio ist ein Barnabas von ihm in der Kirche dieses Heiligen, der in den von uns mehrmal angeführten *Memorie* als treffliche Arbeit angegeben wird. Einen andern Sicilianer erzog Conca, nämlich den Abt Gaspero Serenari aus Palermo, der

in Rom für einen wackern jungen Mann galt, und in der Theresenkirche mit Ab. Peroni aus Parma um den Preis ringen durfte. Nach Palermo zurückgekehrt, ward er ein berühmter Künstler, von welchem man ausser Oelbildern grosse Frescoarbeiten, besonders die Kuppel der Jesuitenkirche und die grosse Capelle des Klosters Carità genannt aufzeigt. — Gregorio Guglielmi, ein Römer, ist in seiner Vaterstadt nicht sehr bekannt, wiewol er wegen seiner Fresken im Siechhause zum heil. G. in Sassia unter die vorzüglichsten jungen Leute gerechnet wurde, die in Rom unter Papst Benedict XIV. malten. Er verliess es bald, und ging nach Turin, wo in der Kirche de' SS. Solutore und C. ein kleines Bild der Schutzheiligen ist; nach Dresden, Wien, Petersburg, wo er für die Fürsten mit vielem Beifall Fresken malte, leicht in der Anordnung, angenehm im Colorit, in der Zeichnung streng Römisch, was er, wie Lapis, aus einer andern Schule zu Conca bringen musste. Unter seinen gerühmtesten Werken ist ein Deckenbild in dem Universitätsgebäude zu Wien, und ein anderes im kaiserlichen Palast zu Schönbrunn. In Oelbildern war er nicht so brav, meistens vielmehr schwach. Ein Zeichen, dass er eher zu Conca's, als Trevisani's Schule gehört, wohin ihn Andere rechnen!

Corrado Giaquinto war ein anderer Schüler Solimene's, der von Neapel nach Rom kam. Dort lernte er das Colorit bei Conca, worin er fast dieselben Grundsätze befolgte. Er ist ein minder schulgerechter und mehr manierirter Maler, der in jugendlichen Gesichtern Formen zu wiederholen pflegte, die seinen Landsleuten ähnelten. Dennoch hatte er einiges Verdienst, weil er leicht, keck war und im Kirchenstaate sich durch mehrere Werke in Rom, Macerata und anderwärts bekannt machte. Er war nachher in Piemont, wie wir zu seiner Zeit erzählen werden, dann in Spanien in Diensten des Hofs, wo er allgemein gefiel. Spaniens lange nach Tizian's Schule gebildeter Geschmack hatte sich schon seit mehrern Jahren geändert; man bewunderte Giordano, sein geistreiches, freies, behendes Wesen, das man in Corrado wiederfand. Dieser Beifall dauerte auch, nachdem Mengs mit seinem Style aufgetreten war; ja, dieser schien anfangs vielen Künstlern und Kunstfreunden schwerfällig und kalt im

Vergleich mit Giordano, bis denn das Vorurtheil dort, wie in Italien, der Wahrheit wich.

Vom Anfange bis in die Mitte des Jahrhunderts und noch weiterhin lebten mehrere, die ein Recht an der Geschichte haben. Von Francesco Fernandi, genannt Imperiali, ist das Martyrthum des heil. Eustachius in seiner Kirche, sehr gut gedacht und verständig colorirt. Antonio Bicchierai den Wandmaler muss man besonders in S. Lorenzo zu Panisperna kennen lernen, in welcher Kirche er ein Deckengemälde, das ihm Ehre macht, lieferte. Michelangiolo Cerruti und Biagio Puccini, ein Römer, um die Zeit Clemens XI. und Benedict XIII., galten für gute Praktiker. Von andern, die sich unter den folgenden Päpsten einigen Namen machten, werde ich bei andern Schulen sprechen, oder, wenn ich sie übergehe, sind sie im *Wegweiser* zu finden.

Jetzt gehe ich von den Landsleuten zu den Fremden über und handle kurz von ihnen, weil das Werk, durch viele neue Italische Namen, die sein Zweck sind, angewachsen, nicht lange Zwischenrede über Fremdes gestattet, dies auch überdies von Auswärtigen sehr gut behandelt worden ist. In diesem Zeitraum malten in Rom nicht wenig Ueberbergler, die meistens in der niedern Malerei sich berühmt machen, wo wir sie namentlich loben werden. Einige darunter arbeiteten auch für Kirchen, wie Joh. Bapt. Vanloo von Aachen, Luti's Schüler, vom Meister selbst bewundert, der in S. Maria in Monticelli die Geisselung malte. Dieser aber blieb nicht in Rom, sondern ging nach Piemont, Paris und London, berühmt in Geschichtmalerei und ausgezeichnet als Bildnismaler. Einige Jahre nach Vanloo kam Peter Subleyras von Gilles, der sich in Rom anheimte, und der Römischen Schule viel nützte. Indem sie nämlich nur Anhänger alter Style erzeugte und darüber selbst alterte, trat er zur rechten Zeit mit einem neuen in's Feld [9]). Von Ludwig XIV. war in Rom die Akademie gestiftet worden, die sich von 1666 herschreibt. Dazu hatte le Brun mitgewirkt, Frankreichs Giulio, der berühmteste der vier Karle, welche damals die Malerei aufrecht hiel-

9) S. *Goethe's Winckelmann und sein Jahrhundert.* S. 241 f. *W.*

ten; die übrigen waren Cignani, Maratta, Loth. Sie hatte auch Schüler gezogen, wie Stephan Parocel, Joh. Troy, Karl Natoire, deren Gemälde an mehrern Orten Roms zu sehen sind. Doch herrschte eine Manier in der Schule; daher sie seit mehrern Jahren abgekommen ist. Mengs nennt diesen Styl lebhaft, und er bestand nach ihm in einem Hinausgehen über die Gränzen des Guten und Schönen, Ueberladung beider, und Trachten nach Augenlust vielmehr, als vernünftigem Wohlgefallen (*Th. II. S.* 123). Subleyras, in dieser Akademie erzogen, verbesserte diesen Geschmack dadurch, dass er das Gute davon beibehielt, das Schwache ausschied, und nach Maasgabe seines Geistes einen ureigenthümlichen Styl einführte. Dieser ist reizend, abgeschlossen, wohlverstanden in Köpfen und Gebärden, verdienstlich in Vertheilung des Helldunkels, wodurch seine Bilder einen sehr schönen Gesammteindruck machen Er sah alles dem Wahren ab; aber die Figuren und die Gewänder nahmen unter seinem Pinsel eine gewisse Grossartigkeit an, welche in ihm leicht scheint, weil sie ihm natürlich ist; aber auch einzig ist sie, denn keiner seiner Schüler hat das Grosse erreicht, welches ihn charakterisirt.

Er war schon in reifen Jahren aus der Akademie getreten und das Bildnis Benedict XIV., welches er vorzugsweise vor Masucci malte, erwarb ihm den Ruf des ersten Malers in Rom. Daher wurde er kurz darauf gewählt, für eine Mosaikarbeit im Vatican etwas aus dem Leben des heil. Basilius zu malen Das Urbild ist in der Karthäuserkirche und überrascht durch die hehre Darstellung des von dem Heiligen in Gegenwart des Kaisers, der Brote zum Altar bringt, gefeierten Opfers. Wie sprechend sind diese Köpfe! welche Wahrheit ist in dem Orte, in diesen Gewändern! Die Seide scheint Seide, leuchtend, leicht, wahr gefaltet. Durch diese und andere minder grosse Arbeiten, insbesondere durch seinen heil. Benedict bei den Olivetanern in Perugia, welcher wol sein Meisterwerk ist, verdiente er, dass er von den auserlesensten Bildersammlungen gesucht wurde, wo er selten und geachtet ist. Anderweitige Nachrichten über diesen Künstler finden sich im zweiten Bande des *Giornale delle belle arti.*

Egidio Alè von Lüttich studirte in Rom, dessen Schule er geistreich, anmuthig und zierlich treu bleibt. Seine mit

Morandi, Bonatti, Romanelli wetteiferig gemalten Oel- und Mauerbilder in der Sacristei dell' Anima machen ihm Ehre. Ein Baier war Ignaz Stern, der von Cignani in Bologna unterrichtet für die Lombardei arbeitete. Eine Verkündigung von ihm ist in der Kirche dieses Namens zu Piacenza; ein Bild, das eine gewisse eigenthümliche Anmuth und Lieblichkeit athmet, wie der Vf. der Beschreibung der Bilder jener Stadt sagt. Stern blieb nun in Rom, malte auf Kalk die Sacristei des heil. Paolino, und in der Elisabethkirche und andern hinterliess er Oelgemälde. Noch mehr legte er sich auf Darstellung weltlicher Begebenheiten, Gesellschaften und ähnlicher Gegenstände, die man auch in königlichen Sammlungen findet. Spanien erhielt aus Maratta's Schule einen guten Maler in Sebastian Muñoz, sah aber nur wenig Arbeiten von ihm, weil er früh starb.

Hier muss auch einer Anstalt zur Wiederbelebung der Kunst in den Theilen, wo sie verfallen war, wie D. Francesco Preziado in dem bald anzuführenden Briefe sagt, gedacht werden. Die königliche Akademie des heil. Ferdinand in Madrid, welche Philipp V. in seinem Sinne entwarf, sein Sohn Ferdinand VI. errichtete und begabte, sendete nämlich mehrere geistreiche Jünglinge, die sie besoldete, nach Rom, um dort zu studiren. Diese wählten sich gleich anfangs einen Meister nach ihrer Neigung, hatten aber Alle einen Director, der ihre Arbeiten durchsehen und beaufsichtigen musste, wie mich Bonaventura Benucci, ein Römischer in jener Akademie erzogener Maler, versichert. Bottari und ganz Rom nennte diese Anstalt die Spanische Akademie. Ich selbst folgte in der frühern Auflage diesem Gebrauch und schilderte die beiden genannten Monarchen als Gründer dieser Akademie. Da ich diesfalls getadelt worden bin, so gebe ich hier darüber Rechenschaft. Soviel aber kann man unbestreitbar sagen, dass die Spanische Jugend in Rom und ihren Wettstreiten denkwürdige Proben von Geist und Geschmack gegeben hat. Sie ward mehrere Jahre von D. Francesco Preziado geleitet, von welchem eine heil. Familie in den vierzig Heiligen sehr fleissig ausgeführt ist. Auch schrieb er einen schönen Brief (*Lett. pitt. T. VI. p.* 308) über die Künstler Spaniens, wel-

cher von dieser weniger, als sie verdient, bekannten Schule Nachricht giebt.

Eine der Französischen Akademie sehr ähnliche Anstalt ist die vor wenigen Jahren von Sr. Allerchr. Maj. für die Jugend seines Volks gestiftete, um welche zwei berühmte Portugiesen sich verdient gemacht, der H. Ritter de Manique, Staatsoberaufseher von Lissabon, und Graf Sonza, Minister des K. Hofs in Rom, deren Einer den Entwurf dazu machte, der Andere seit 1791 ausführte. Die Leitung der Akademie wurde dem Gr. Gherardo de' Rossi anvertraut, der durch viele Geisteserzeugnisse bekannt, vor kurzem noch das geistreiche Werkchen *Scherzi poetici e pittorici* mit Kupfern eines wackern Akademikers herausgegeben. Diese Anstalten sind zu neu, als dass ich ausführlicher von ihren Erfolgen sprechen könnte.

Die Provinzialmaler sind zerstreut bei Gelegenheit ihrer Meister angegeben worden. Hier noch einen Nachtrag zur Vervollständigung ihrer Geschichte! Foligno hatte einen Franciscaner F. Umile, einen guten Wandmaler, den Card. Castaldi in Rom bei der Tribune der heil. Margarethe brauchte, deren Gemälde er Gaulli und Garzi auftrug. Abt Dondoli lebte in den ersten Jahren des Jahrhunderts zu Spello, löblicher als Colorist, denn als Zeichner. Marini hat in seinem Geburtsorte S. Severino einigen Namen, und übertraf seinen Meister Cipriano Divini. Marco Vanetti von Loreto ist mir durch Cignani, seinen Meister, nicht seine Arbeiten, bekannt. Antonio Caldena von Ancona malte zu Rom in S. Niccola da Tolentino ein grosses figurenreiches Bild aus dieses Heil. Leben, welches sich in der Sacristei befindet. Was von ihm in seinem Geburtsorte übrig ist, weiss ich nicht; wol aber sind dort viele von einem verständigen Künstler Magatta, dessen Name Domenico Simonetti war, welcher die Gallerie der Marchesi Trionfi und mehrere Kirchenbilder malte, sich aber durch das fleissigste, das ich von ihm gesehen, die Stimmgebung auszeichnete. Anastasi von Sinigaglia war weniger besonnen und ausgearbeitet, als leicht und geistreich. Die Stadt hat viele Bilder von ihm; zu den besten gehören die beiden aus der heil. Geschichte in der Kreuzkirche. Auch werden drei Bilder von ihm in S. Lucia di Monte Alboddo sehr geschätzt, welche der Vf. des dortigen

Wegweisers Meisterwerke des Anastasi nennt. Camillo Scacciani aus Pesaro, genannt Carbone, lebte im Anfange dieses Zeitraums, und war Caraccist, der in die neue Zeit sich hinneigt. Von ihm ist ein heil. Andrea Avellino im Dom von Pesaro; das übrige in Privatsammlungen. Und soviel über einige Ausgewählte, wobei ich die Lebenden stets übergehe! [10]).

Besondere, nicht blos beiläufige Erwähnung verdienen drei nach einander unter Pius VI. gestorbene Künstler, und mit ihnen will ich die Reihe der Figurenmaler des fünften Zeitraums schliessen. Ich beginne mit dem Ritter Raffael Mengs [11]), mit welchem unsere Nachkommen vielleicht einen neuen glücklichern Zeitraum der Malerei anfangen werden. Ein Sachse von Geburt [12]), kam er als Kind mit seinem Vater, einem verständigen Miniaturmaler und genauen, bestimmten Zeichner, nach Rom. Nachdem er den Sohn in diesem Geschmack erzogen, übte er ihn im Zeichnen der Figuren Raffael's, und strafte jeden Fehler mit einer unglaublichen Strenge, oder vielmehr Unmenschlichkeit durch Schläge und Hunger. So zum Vollkommnen gezwungen und von einem Forscherdrange, es gründlich zu erkennen, geleitet, war er nach und nach im Stande, *Winckelmann* wichtige Aufschlüsse für seine Kunst-

10) Franc. Appiani aus Ancona, Magatta's Schüler, der in diesen letzten Jahren starb, ward in der frühern Ausgabe nicht erwähnt, verdient es aber in dieser. Er studirte lange in Rom zur Zeit, als Benefial, Trevisani, Conca, Mancini dort blühten, und durch ihre (besonders des Letztern) Freundschaft bildete er sich seinen sanften harmonischen Styl, wovon eine Probe hier in S. Sisto Vecchio ist, der Tod des heil. Domenicus auf Kalk, auf Befehl Benedict XIII. gemalt, wofür er eine goldene Denkmünze erhielt. Er ging später nach Perugia, ward daselbst Bürger und arbeitete unermüdet bis in sein 90. Jahr; eine nach Tizian fast einzige Rüstigkeit in der Malergeschichte! Perugia hat eine Menge Bilder von ihm in jeder Art, und die gepriesensten hat die Peterskirche der Cassinenser, die des heil. Thomas und des Monte Corona. Mit andern grossräumigen Gemälden schmückte er die Franciscanerkirche und die Decke der Cathedrale, wo er auch Carloni's Freiheit und Composition nachahmte. Von ihm und einem Bilde in einer Kirche des Masaccio wird rühmlich gesprochen in den *Antich. Picene* (*T. XX. p.* 159). Er malte auch viel für England. *L.*

11) Vgl. *Goethe's Winckelmann.* S. 273 ff. *W.*

12) Eigentlich nur von Erziehung; denn er ward auf einer Reise zu Ausig in Böhmen geboren. *Q.*

geschichte zu geben, und selbst mehrere tiefe Abhandlungen über die Malerei zu schreiben; Werke, die viel zur Bildung dieses Jahrhunderts beigetragen haben! Sie haben verschiedene Titel, alle aber Einen Zweck, das Höchste der Kunst darzuthun [13]).

Der von Mengs in seinen Werken aufgestellte Künstler ist, gleich Cicero's Musterredner, der vielleicht nie in der Welt war, noch seyn wird. Dies aber ist eben die Pflicht eines Lehrers, das Beste und Vollkommene aufzustellen, damit man zum Guten und Löblichen gelange. Hiermit möchte ich Manches verteidigen, womit er, nach Andern, sich zum Dictator der Malerei aufzuwerfen schien und mithin selbst Guido und Domenichino, geschweige denn die Caracci tadelte, diese drei Künstler, die er selbst als Muster aufstellt. Nein, so unsinnig war er nicht, mehr scheinen zu wollen, als diese grossen Männer; sondern, weil er wusste, dass nie Einer etwas so gut macht, dass es nicht besser seyn könnte, so bemerkte er, worin jeder von ihnen das Höchste erreicht, wo er minder vorgeschritten. Mengsens Maler also, nach dessen Vollkommenheit er selbst stets trachtete, und getrachtet wissen wollte, soll in sich die Zeichnung und Schönheit der Griechen, den Ausdruck und die Anmuth Coreggio's, und endlich Tizian's Colorit vereinigen. Diesen Verein von Trefflichkeit hat Mengs scharfsinnig und zierlich zergliedert, und gelehrt, wie das Idealschöne zu erkennen und zu bilden, welches über alles Muster erhaben sei. War er nun in manchen Puncten zu schwerfällig, oder fand er Schwierigkeiten, so ist das kein Wunder: er war Ausländer und im Schreiben nicht sehr geübt. Seine Gedanken mussten von einem Gelehrten verständlicher und schlichter dargestellt werden, und hätte er sie drucken

13) Das vollständige Verzeichnis s. in den *Memorie delle belle arti* für das Jahr 1788, *Ausg.* mit *Fea's Anmerkungen.* Die geschätzteste Schrift sind die *Riflessioni sopra i tre gran pittori, Raffaello, Tiziano, e Coreggio, e sopra gli antichi.* Ueber Coreggio und sein Leben schrieb er auch besonders *Memorie*, die Streit veranlassten. Denn als 1781 Ratti's *Notizie storiche del Cor.* herauskamen, nebst einem Briefe von Mengs aus Madrid 1774, worin er ihn zur Sammlung ermuntert, wurde Ratti von Mehrern des Diebstahls beschuldigt. Hierauf erschien bald ohne Namen des Vfs. und Orts eine Verteidigung Ratti's, wovon in der folgenden Anmerkung. *L.*

lassen wollen, so hätte er sich wol nach einem solchen umgethan; aber seine Abhandlungen wurden nach seinem Tode vom Ritter Azara herausgegeben. Daher reisst auch manchmal ein Werk nieder, was das andere aufbaute; wie hinsichtlich Coreggio's *Tiraboschi* in den *Notizie degli artefici modenesi* bemerkt, und schliesst, M. möge wol seine *Riflessioni*, worin er viel an Coreggio zu tadeln findet, eher geschrieben haben, als er dessen Werke gesehen, die *Memorie* aber über C., wo er ihn zum Himmel erhebt und den neuen Apelles nennt, nachdem er sie gesehen und studirt [14]). Trotz aller Gegenrede wird er unter den Theoretikern und, so lange seine Werke leben, auch unter den ausübenden Künstlern immer eine ausgezeichnete Stelle einnehmen.

Man erlaube mir zu sagen, Mengs ist nicht der Schleifstein, der dem Stahl eine Kraft ertheilt, die er nie bekommt, wol aber ein Stahl, der, jemehr geschliffen, desto feiner und glänzender wird. Er war Dresdner Hofmaler; jedes neue Werk von ihm war ein Fortschritt. Er ging nach Madrid, wo er in mehrern Zimmern der königlichen Burg den Hof der Götter, die Tages- und Jahrzeiten mit lieblichen und eigenthümlichen Erfindungen darstellte. Von da kehrte er nach Rom, um neue Studien zu machen, von da wieder nach Madrid, wo er nun in einem Saale Trajan's Vergötterung und in einem Theater die Zeit, welche das Vergnügen entführt, vorstellte; und diese Bilder sind vorzüglicher als die ersten. Rom hat drei grosse Werke von ihm: das Deckengemälde in S. Eusebio; den Parnass im Saale der Villa Albani [15]), welcher das vorige

14) In Ratti's Verteidigung wird dieser Widerspruch zum Beweis für Ratti angeführt. Er soll diese *Memorie* schlicht und einfach geschrieben und so Mengs mitgetheilt haben; und so seien sie nach dessen Tode unter seinen Schriften vorgefunden und herausgegeben worden. Indess will doch auch wieder Einiges verlauten, was eben nicht sehr für Ratti spricht, z. B. dass er in Parma Mengs befragt, was man über Coreggio sagen könne, und von ihm umständlichen Bericht über die C.bilder in Dresden, die er nicht gesehen, erhalten; dass M. Anmerkungen zu den ihm von Freunden mitgetheilten Handschriften machte. Gesteht man also zu, dass M. soviel Antheil an dieser Handschrift hatte, dass der Schüler unter Meisters Leitung die Kunsturtheile, das Verzeichnis der besten Gemälde erweiterte und der Meister selbst Anmerkungen dazu schrieb — ist denn dann das Beste und Verdienstlichste des Werks nicht Mengsen beizumessen? *L.*

15) Von R. Morghen gestochen. *Q.*

Bild weit übertrifft[16]); und endlich das Cabinet der Handschriften im Vatican, wo die Lieblichkeit der Engel, die Grossartigkeit Mosis und Petri, die reizende Farbe, die Rundung, die Uebereinstimmung aller Theile diesen Raum zu einer der vorzüglichsten Zierden des Vaticaner Museums und Roms machen. Eben dies Streben sich selbst zu übertreffen würde auch aus seinen Staffeleibildern sich ergeben, wären sie nur nicht so selten in Italien, indem er viele für London und andere Hauptstädte Europa's malte. In Rom selbst, wo er als Jüngling studirte, wo er sich niederliess, wohin er mehrmal zurückkehrte, wo er endlich starb, ist wenig von ihm: sein Bildnis Clemens XIII., und das seines Neffen Carl beim Fürsten Rezzonico, das des Card. Zelada, Staatsgeheimschreibers, und wenig andere Stücke bei Privaten, besonders beim Ritter Azara. Florenz hat mehrere bedeutende Bilder von ihm im Palast Pitti, und sein eigenes Bildnis im Malercabinet, ausser der grossen Kreuzabnahme in Helldunkel für Marchese Rinuccini, welches er, vom Tode übereilt (1778), nicht colorirte; und einem schönen Genius in einem Zimmer des Gr. und Rathsherrn Orlando Malevolti del Benino, einem Wandgemälde [17]).

Ich kehre von M e n g s e n s Werken zu ihm selbst zurück und überlasse Andern, sein Verdienst zu begränzen und zu entscheiden, wie weit er nachzuahmen sei [18]). Ich meines Theils

16) Dies Bild ist eins der gelehrtesten nach Wiederauflebung der Kunst. Jede Muse ist da mit den schicklichsten alterthümlichen Attributen dargestellt, wesshalb ihn V i s c o n t i in dem unsterblichen *Museo Pio Clementino T. I. p.* 57 lobte. *L.*

17) Seine Himmelfahrt Christi nicht zu vergessen, in der Hofkirche zu Dresden. Ein meisterhaftes Gemälde! Wenn an diesem Bilde auch nichts überrascht und es dem Beschauer vorkommt, als habe er es schon gesehen, ohne bestimmte Vorbilder angeben zu können, aus welchen M e n g s die einzelnen Theile geradezu entlehnt hätte, so erweckt die schöne Gesammtwirkung, Färbung, Beleuchtung, Anordnung viel Vergnügen und die wohlgelungenen, anmuthigen einzelnen Theile fesseln den aufmerksamen Beobachter. Bei dieser Himmelfahrt Christi scheint der Meister sich R a f f a e l's Verklärung zum Muster genommen zu haben, und wenn es auch keine tiefe Rührung durch hohe Begeisterung erweckt, wie R a f f a e l's Werk, so ist doch Alles so verständig und wohl gelungen, dass man ihm einen lebhaften Beifall und Bewundrung nicht versagen kann. *Q.*

18) Es fehlte dem wackern Manne nicht an Feinden und Schmähern, die durch seine Beurtheilungen der höchsten, und noch mehr der mittelmässigen lebenden oder kürzlich verstorbenen Künstler er-

pflege ihn seines steten Weiterstrebens wegen in der Kunst zu bewundern, vermöge dessen er, obwol von Vielen für den höchsten Meister erklärt, doch in jedem Werke so verfuhr, als ob er seine Laufbahn eben erst begönne. Er befragte die Wahrheit, ging die Werke der ersten Kunsthelden durch, zergliederte ihr Colorit, untersuchte Stück für Stück, um ganz in die Ansichten und den Geist dieser grossen Muster einzudringen. Als er in der K. Gallerie zu Florenz arbeitete, rührte er keinen Pinsel an, bevor er nicht gemächlich die besten Stücke derselben durchgesehen und studirt hatte, besonders die Venus von Tizian in der Tribune. In andern Freistunden betrachtete er wieder die Wandbilder der besten Meister dieser Schule genau. So verfuhr er mit jedem ausgezeichneten Werke, das er sah, es mochte alt oder neu seyn; Alles nützte er, sich zu vervollkommnen; ein wahrhaft erhabener jenem Alten ähnlicher Geist, welcher sagte, er wolle lernend auch sterben! Wäre dieser Grundsatz allgemein gewesen, welche Fortschritte hätte die Kunst gethan! Aber die meisten Künstler, wenn sie sich einmal einen Styl gebildet, der etwas einträgt, bleiben dabei stehen, gefallen sich darin, loben ihn, und wenn sie nun ihre Arbeiten mehren, steigern sie nicht ihr Verdienst, sondern ihren Preis.

Wie sehr auch Mengs in unsern Zeiten Aufsehen machte, liess er doch auch einem Luccheser, Pompeo Batoni, Raum für Ruhm. Der Ritter Boni, der ihm eine schöne Lobrede gehalten, vergleicht ihn mit Mengs und sagt: „Dieser wurde

bittert waren. Offenbar leidenschaftlich schrieb Cumberland; etwas gereizt auch der Ungenannte in Ratti's Verteidigung, die von Ratti selbst, oder doch mit Materialien von ihm geschrieben ist. Er spricht ihm überhaupt die Gelehrsamkeit und Philosophie ab und möchte das grösste Verdienst seiner Schriften Winckelmann, seinem grossen Vertrauten, zurückgeben. Als Künstler nennt er ihn einen trefflichen, doch nicht unübertrefflichen Maler. Hierauf geht er in's Einzelne und sammelt viele schriftliche und mündliche Ausstellungen an ihm, welchen er eigene hinzusetzt. Darüber mögen Kenner urtheilen! Sein Colorit, welches sein Nebenbuhler Batoni so übermässig tadelte, kann auch der Nichtkenner leicht tadeln, da es im Fleische in so wenig Jahren, wenigstens in einigen Werken, sich so sehr verwandelt hat. Endlich werden auch in jener Verteidigung einige Privatverhältnisse Mengsens berührt, die, wenn Ratti sie Anstands wegen in dem gedruckten Leben von 1779 übergangen hatte, in jenem andern Werkchen doch klüglicher ganz verschwiegen worden wären. *L.*

Maler durch Philosophie, jener war es von Natur. Batoni hatte einen natürlichen Geschmack, der ihn zum Schönen führte, ohne dass er es merkte; Mengs gelangte durch Reflexion und Studium dazu; dem Batoni wurden, wie dem Apelles, die Geschenke der Huldgöttinnen zu Theil, Mengsen, wie dem Protogenes, die höchsten Strebungen der Kunst. Vielleicht war der Erste mehr Maler, als Philosoph, der Zweite mehr Philosoph, als Maler; dieser vielleicht erhabener in der Kunst, aber gemacht; Batoni minder tief, aber natürlich. Damit soll nicht behauptet werden, die Natur sei Mengsen unhold gewesen, oder dem Batoni habe in der Malerei die nöthige Ueberlegung gefehlt u. s. w.“ In der That, kann man von einem Maler mit Recht sagen, er sei ein geborner Maler, so ist es Batoni. In seinem Geburtsort lernte er bloss die Anfangsgründe der Kunst, und einer meiner darüber befragten Freunde schreibt mir, Brugieri, ein anderer, Lombardi habe ihn unterrichtet, wie schon früher bemerkt worden. Vielleicht lernte er bei Beiden. Als er jung nach Rom kam, besuchte er keine Schule, studirte und copirte unermüdlich Raffael und die Alten, und lernte so das grosse Geheimnis, die Natur wahr und mit Auswahl darzustellen [19]).

Die Natur ist das ungeheuere Zeichnenbuch, das vor Allen

19) Wir haben schon bei einer andern Gelegenheit Mengsens Kunstgrundsätze erwogen und wollen hier nur noch in Kürze das Erheblichste andeuten. Einerseits ist es allerdings zu loben, dass Mengs auf Muster, wie Raffael, Tizian, Coreggio und die Antike verwies und so den verirrten Geschmack von herrschend gewordenen Manieren ab- und auf Besseres hinlenkte; allein andererseits führt Nachahmung auch des Besten wieder zur Manier und so war der Nutzen immer nur negativ, indem dadurch Caravaggio's und Cortona's leichtfertige Weisen abgelehnt wurden, ohne dass etwas Gediegenes an die Stelle trat. Ja, Mengsens Absicht, die Verdienste verschiedener grosser Meister in Eins zusammenschmelzen zu wollen, zeigt offenbar ein Misverstehen des Wesens alles Grossen und Herrlichen in seiner Art; denn in Zeichnung, Colorit, Ausdruck, Composition und Styl eines grossen Künstlers ist ein unzertrennlicher Zusammenhang, da alles dies Resultat des Charakters eines grossen Geistes ist und also fremdartige Elemente sich mischen sollen, wenn man nach mehrern Meistern diese Bestandtheile eines Kunstwerks in einem neuen Werke zu vereinen strebt. Mengsens ausführliche Lebensbeschreibung s. in *Antonio Raffaello Mengs Opere pubblicate dal Cav. d'Azara, ediz. aumentata dall Avvo. Carlo Fea. Roma* 1787. Die klarsten Urtheile über Mengs in *Goethe's Winckelmann und sein Jahrhundert.* Q.

aufgeschlagen, Wenigen aber so erspriesslich gewesen ist, als Batoni. Aus ihr nahm er die unglaubliche Mannichfaltigkeit von Köpfen, Gesichtern, Schönheiten, die man zuweilen auch an grossen Meistern vermisst, die das Ideale zu sehr lieben; aus ihr die jedem Gegenstand angemessenste Bewegung und Ausdruck. Ueberzeugt, das ein gewisses Feuer der Phantasie nicht hinreicht, manche zarte Züge wiederzugeben, in welchen das Erhabene der Kunst besteht, stellte er keine Handlung dar, die er nicht nach Wahrheit und Natur aufgefasst hatte. Aus der Natur nahm er die ersten Urbilder der Bewegung, aus ihr copirte er jeden Theil der Figuren; nach Modellen passte er ihnen die Kleider und die Falten an; dann verschönte, vollendete und belebte er Alles mit dem ihm eigenen Colorit; dies ist reinlich, lebhaft, leuchtend und hält sich, wie seine Heiligen in S. Gregorio beweisen, nach vielen Jahren noch frisch. Hierin hatte er nicht sowol eine Kunst, als eine Gabe; er spielte mit dem Pinsel; jeder Weg war ihm sicher; er trug bald dick, bald leicht auf, bald endete er alles mit Strichen; manchmal löste er seine ganze Arbeit wieder auf und gab ihr die nöthige Kraft mit einer Linie [20]). Wiewol er kein wissenschaftlicher Mann war, erschien er doch im Grossartigen, und noch mehr im Gefälligen dichterisch. Nur ein Beispiel hiervon! Als er in einem Bilde, das seine Erben besitzen, die Sorgen eines Mädchens darstellen wollte, malte er sie in leichtem Schlummer, um sie her zwei Liebesgötter, die ihr köstliche Steine und prächtige Kleider zeigen, und näher einen dritten mit etlichen Pfeilen; über welche Gesichte sie träumend sich zu freuen und zu lächeln scheint. Solcher Poesien, und auch geschichtlicher Gemälde sind viele in Privathäusern und an mehrern europäischen Höfen, von welchen er beständig Aufträge erhielt.

In Bildnissen war er vorzüglich; drei Päpste verlangten dergleichen von ihm, Benedict XIV., Clemens XIII. und Pius VI.; ferner auch Kaiser Joseph II., und sein Bruder und Thronfolger Leopold II., der Grossherzog von Moscau, seine königliche

20) S. *Elogio di P. Batoni p.* 66, wo von dieser Meisterschaft des Pinsels, wie von seinen übrigen Vorzügen meisterhaft gehandelt wird. *L.*

Gemalin, und noch viele Privatpersonen. Einige Zeit malte er in Miniatur, und jene Genauigkeit und Bestimmtheit, welche diese Gattung erfordert, trug er auf die grössern Gemälde über, ohne peinlich und trocken zu werden. Dies beweisen besonders seine in Italien zerstreuten und bei uns in mehrern Städten, vorzüglich in Lucca genannten Altarblätter. Unter denen in Rom zog Mengs das am Hauptaltar in S. Celso vor. Ein anderes ist in der Karthause der Sturz des Zauberers Simon. Es sollte für das Vatican in Mosaik ausgeführt werden und an die Stelle des Vannischen Bildes, des einzigen dort auf Schiefer gemalten, das denselben Gegenstand behandelte, kommen; aber, wie es auch kam, das Mosaik ward nicht ausgeführt. Vielleicht misfiel die nicht evangelische Geschichte; da man Vanni's Bild nicht wegnehmen wollte, so nahm man einen andern Gegenstand und Mengs wurde beauftragt, die dem Petrus verliehene Gewalt der Schlüssel darzustellen. Er entwarf eine höchst fleissige Skizze in Helldunkel, die im Palast Chigi ist; aber sie im Bilde auszuführen, lebte er nicht lange genug. Die Skizze ist in Erfindung und Anordnung löblicher, als Batoni's Bild; aber die Aufgabe des Letztern war schwieriger. Wie dem auch sei, Batoni muss als Hersteller der Römischen Schule betrachtet werden, wo er bis in sein 79stes Jahr viele Schüler gebildet hat [21].

Der beiden eben gelobten Künstler Muster nützten dem Antonio Cavallucci aus Sermoneta sehr, dessen Namen ich, als es an den Druck ging, hier nicht aufnehmen zu dürfen glaubte, weil er noch lebte. Da er aber vor kurzem gestorben ist, so bin ich seiner Tüchtigkeit die Ehre schuldig, auch ihn unter den wackern Künstlern seiner Zeit anzuführen. Dafür galt er in Rom und auswärts. Die Primaskirche in Pisa, welche bei ihrer Wahl keine andere Empfehlung, als den allgemeinen Ruf gelten lässt, bestellte und erhielt von ihm ein grosses geschichtliches Bild, die heil. Bona, welche Nonne wird. Die ganze heilige Feier athmet Frömmigkeit, die er selbst besass, fühlte und löblich darstellte. Uebrigens zeigte er durch die That, dass die Beispiele christlicher Demuth, wie das,

21) Vergl. *Goethe's Winckelmann und sein Jahrhundert.* S. 282 ff. W.

Gaben der Natur und des Glücks in einem Kloster zu vergraben, der heitersten Verzierung fähig sind. Er erreichte dies dadurch, dass er ein Geleit von edlen Frauen und Männern darauf anbrachte, welche nach dem Brauch im Festschmuck dabei gegenwärtig sind. An diesem, mehr in Batoni's, als Mengsens Sinne ausgeführten Bilde kann man sehen, wie fleissig dieser Maler die Natur studirt, wie verständig und leicht er sie nachahmte. Ein anderes grosses Gemälde der Heil. Placidus und Maurus sendete er nach Catanien; ein anderes des heil. Francesco di Paola malte er für die Basilica in Loreto, das in Mosaik ausgeführt ist. In Rom ist der heil. Elias und das Fegefeuer, zwei Bilder zu S. Martino a' Monti, und viele Werke bei den Gaetani, welche zuerst dies Talent aufmunterten und förderten. Sein letztes Werk war die Venus mit Ascanius im Palast Cesarini, worüber mir Gio. Gher. de' Rossi Nachricht mitgetheilt, welcher Cavallucci's Leben mit Meisterhand, wie er pflegt, herausgeben wird.

Zwei geschickte Künstler hat die Römische Schule in diesen Jahren, die ich nun nachtrage, verloren und beweint: Domenico Corbi aus Viterbo, und Gius. Cades, einen Römer, der noch jünger, als der Erste, und etliche Jahre sein Schüler, vor ihm hinüberging. Wir wollen mit dem Meister beginnen, der mehrmal in den bekannten *Memorie delle belle arti* nebst seinem Schüler, ja mehrern Schülern, erwähnt worden ist; denn in den letztern Zeiten ist in Rom keine andere Schule fruchtbarer an Zöglingen gewesen. Er war in der That ein gelehrter Maler, Wenigen in Anatomie, Perspective und Zeichnung vergleichbar, der von seinem ersten Lehrmeister Mancini immer etwas von Caraccischem Geschmack beibehalten hat. Daher sind seine Zeichnungen sehr geschätzt und werden, ich wag' es zu sagen, mehr gesucht, als seine Gemälde, welchen wirklich die Buhlerkünste der Anmuth und des Colorits fehlen, die von Gelehrten und Unwissenden Lob und Beifall erhalten. Er hatte im Colorit eine übermässige Zartheit, die er, ich weiss nicht, wie gründlich, damit verteidigte, dass so gemalte Bilder nicht leicht nachschwarzten. Seine belobtesten Bilder sind die Nachtstücke, wie die Geburt des Herrn in der Kirche der Osservanti zu Macerata, vielleicht der Gipfelpunct seiner Kunst. Einige Kunstliebhaber gingen absicht-

lich mit sinkendem Tage dahin; ein hohes Fenster gegenüber begünstigte die Täuschung des Vorder- und Hintergrundes. Corbi, der in andern Bildern weit hinter Gherardo delle Notti zurückblieb, würde in diesem so betrachteten wegen neuer Abstufungen und Wirkungen ihm vorgezogen werden müssen. Er arbeitete viel für Landsleute und Auswärtige, ausser den Gemälden, die er unbeauftragt für die tägliche Nachfrage in Bereitschaft hielt, deren viele bei seiner Wittwe käuflich sind.

Cades ist besonders empfehlenswerth wegen seines Nachahmungstalents, das der Gesellschaft gefährlich wird, wenn Rechtschaffenheit und Sitte es nicht begleiten. Kein Schriftverfälscher hat alle Züge und Schwünge der 24 Buchstaben so gewandt nachgemacht, als er, selbst unvermuthet, die Gesichter, das Nackte, die Bekleidung, den ganzen Charakter jedes belobten Zeichners nachahmte. Macht mir, sagten die grössten Kenner, eine Zeichnung in Michelangelo's, Raffael's u. s. w. Art und Weise; und schnell führte er sie aus; verglich man sie dann mit einer unbezweifelt ächten dieses Künstlers und fragte, welches ist z. B. der wahre Buonarroti, so wurden jene ungewiss, oder zeigten auch getäuscht auf Cades. Desshalb ward er sehr geehrt. Einst machte er eine Zeichnung nach Raffael'scher Weise, um den Vorsteher einer fürstlichen Gallerie zu enttäuschen, der sich für einen untrüglichen Kenner der Raffaelschen Hand ausgab; er liess sie ihm durch eine Mittelsperson mit einem Mährchen über die Abkunft der Zeichnung zukommen; dieser Kenner kaufte sie für 500 Zecchinen. Als Cades sie ihm dafür wiedergeben wollte, weigerte sich der Andere und behielt die Zeichnung; trotz allen Betheuerungen und angebotenen geringern Preisen konnte er ihn doch nicht dazu bewegen, sie ward als unbestreitbar ächt in eines der berühmtesten Europäischen Cabinette aufgenommen, wo sie vielleicht noch dafür gilt. Er erkannte dies Talent in sich schon in seinen frühesten Jahren, und bei Gelegenheit einer Bewerbung machte er eine Zeichnung von seiner Erfindung, ohne sich nach Corvi zu richten, der sie anders haben wollte, wesshalb er auch damals diese Schule verliess. Diese Zeichnung aber erhielt den Preis und ist noch in der Lukasakademie vorhanden und berühmt. Auch im

Colorit verdankte er mündlichem Unterrichte wenig, viel seinem angebornen Nachahmungstalent. In der Apostelkirche habe ich ein Bild von ihm gesehen, das in dem obern Theile U. L. F. mit dem göttlichen Kinde vorstellt, auf dem untern fünf Heilige, ein allegorisches Bild, wie man mir es erklärte, welches auf die Wahl Clemens XIV. anspielen soll. Er wurde mit der Stimme des Card. Carlo Rezzonico und seines Anhangs gewählt und wider Erwarten des P. Innocenzio Buontempi, der das Bild bestellte, und nachher vom Papst zum Meister des Seraphischen Ordens, endlich zum päpstlichen Beichtvater befördert wurde. Daher ist da der heil. Clemens in der Mitte, der ein heiliges Buch lieset; zur rechten der heil. Carl, der, seine Gelehrsamkeit bewundernd, durch seine Gebärde sagen zu wollen scheint: der verdient Papst zu werden; und zuletzt der heil. Papst Innocenzio, der den P. Meister vorstellte und hier nach Erfordernis seine Stelle dem Cardinal S. Carlo abtreten musste. Auch waren im Hintergrunde die Heil. Franciscus und Antonius in nicht ganzen Figuren angedeutet. Cades nahm sich Tizian's Gemälde im Quirinal zum Vorbilde und ahmte es in Zusammenstellung, wie Colorit, nach. Und in letzterm in der That nur zu sehr, indem er auch das Braune wiedergab, welches nicht Tizian, sondern die Zeit dem Bilde verlieh; wesshalb er sich denn damit verteidigte, dass er sagte, das Bild solle in S. Francesco zu Fabriano in ein sehr starkes Licht gestellt werden, wo die Farben, wenn sie nicht tief gehalten wären, sich dem Auge des Beschauers misfällig entgegengedrängt haben würden. Ein Irrthum in der Perspective war aber nicht wohl zu verteidigen, nämlich in der symbolischen Figur des P. M. Innocenzio, der, indem er diese grosse Erscheinung anstaunend zurücktritt, aus dem Gleichgewicht fallen und rücklings hinstürzen zu wollen scheint, aber nicht stürzt, weil er gemalt ist. Andere Fehler im Colorit, im Costum, oder in den gemeinen Formen hat der Vf. der *Memorie* im I. und III. Bde an andern Bildern von ihm gerügt. Da er aber mit den Jahren an Ueberlegung gewann und auf das Urtheil des Publicums Acht gab, so besserte er sich immer mehr. Man sehe in dem eben angeführten III. Bande die Beschreibung seines Werkes für die Villa Pinciana, dessen Gegenstand aus Gio. Boccaccio genommen ist; die Anerkennung des Gr.

Walter von Angers in London. Man erwäge das Urtheil des würdigen Vfs. über diese schöne Arbeit, oder vergleiche auch dies Bild mit dem heil. Joseph da Copertino, welches er im 21. Jahre für einen Altar der Apostelkirche malte; und man wird sehen, wie grosse Geister sich aufschwingen. Andere Fürsten in Rom ausser dem Borghese brauchten ihn, ihre Paläste und Landhäuser zu schmücken, wie Ruspoli und Chigi; auch malte er nicht wenig für den Kaiser von Moscau. Er starb noch vor dem funfzigsten Jahre, wenige Jahre, nachdem er auf den bessern Weg gerathen war. Nach einigen Kunstrichtern fehlte ihm noch grössere Einheit des Styls, indem er noch zuweilen auf einem Gemälde soviel verschiedene Meister nachahmte, als es Figuren hatte. Hier aber kann er sich mit Caracci's Beispiele entschuldigen, wovon wir zu seiner Zeit sprechen werden.

Wir gehen jetzt zu den andern Gattungen der Malerei über und fangen mit den Landschaften an. In diesem Zeitraume lebten die Schüler der drei berühmten, an ihrer Stelle beschriebenen Landschafter; ferner Grimaldi, den wir in der Bologner Schule nennen, wiewol er lange in Rom lebte, und Paolo Anesi, dessen wir bei Zuccherelli gedachten. Mit Anesi zugleich lebte Andrea Lucatelli, ein Römer, einer der beliebtesten Maler in jeder Gattung der niedern Malerei. In Mailand in der Gallerie des Erzbischofs sind viel Bilderchen von ihm, geschichtliche, Bauwerke, Landschaften. In diesen scheint er oft neu in den Partien und der Vertheilung der Massen; er ist mannichfaltig im Laub, zart im Colorit, anmuthig in den Figürchen, die er auch getrennt von Landschaft meisterhaft in kleinen, wie Niederländischen, Bildern behandelte und anlegte, wie wir sagen werden.

Minder gesucht wird Franz Bloemen, der wegen seiner heissen, dunstigen Lüfte Orizzonte genannt ward. Die Römischen Paläste des Fürsten und seiner Grossen sind voll von seinen Landschaften auf Kalk, und noch mehr in Oel. Im Charakter der Bäume und in der Composition ist er meistens Poussinisch, in dem allgemeinen Ton hat er etwas Grünliches mit Chinesischem Lack gemischt. Er ist nicht immer gleich fleissig; steigt aber im Preise, jemehr die ältesten altern, oder auch durch die Ankäufe der Fremden sel-

tener werden. Neben Bloemen hat man in den Gallerien auch einige seiner Schüler, die ihn besser nachahmten, wie Giacciuoli, und Franz Ignaz den Baier.

Zu derselben Zeit lebte in Rom Franz Wallint, genannt M. Studio, der kleine Landschaften und Seestücke mit sehr genau ausgeführten Figuren zu malen pflegte, dem aber das Gefühl, diese Gabe der Natur, und die Weichheit fehlte, welche in den Schulen Italiens gefällt. Er folgte Claude; sein Sohn befolgte dieselbe Manier lobenswerth, steht aber dem Vater nach.

Im Anfang dieses Zeitraums oder um diese Zeit herum waren in Perugia zwei in ähnlichen Ansichten berühmte Bürger, Ercolano Ercolanetti, und Pietro Montanini, Ciro Ferri's und Rosa's Schüler. Dieser wollte in einigen Kirchen unter den Figurenmalern auftreten, blieb aber der letzte; sein Talent war auf Landschaften beschränkt, und wenn er Figuren dazu malte, waren es nicht die richtigsten, weil er mehr Lebendigkeit, als Zeichnung besass. Dennoch gefiel er und ward auch jenseits der Alpen gesucht. Die Häuser der Peruginer haben Gemälde von ihm in Menge; einige sind auch in der Sacristei der Eremitaner, die man fast Niederländischen Geschmacks nennen möchte.

Alessio de Marchis, ein Neapolitaner, ist in Rom nicht sehr bekannt, wiewol in den Palästen Ruspoli und Albani sehr schöne Stücke von ihm gezeigt werden; bekannter ist er in Perugia, Urbino und den umliegenden Städten. Er soll, um eine Feuersbrunst nach der Natur zu malen, einen Heuboden angezündet haben. Mit mehrjähriger Galeerenstrafe belegt, ward er unter Clemens XI. frei, in dessen Palast in Urbino er sehr schöne Bauwerke, Fernen und Seestücke malte, Rosa mehr als Andern zugethan. Vorzüglich ist der Brand Troja's bei den Semproniern und einige Landschaften in andern Häusern zu Urbino, wo er seine ganze Fertigkeit zeigen wollte, die sich auch auf Figuren erstreckte. Meistens aber ist nur sein Feuer, sein glücklicher Pinsel, sein wahres Colorit, besonders im Feuer und in braunen, gelblichen Lüften, und die Uebereinstimmung des Ganzen zu loben, indess die Theile vernachlässigt und unvollkommen sind. Er hinterliess

einen Sohn, der auch Landschafter, aber nicht so merkwürdig war.

Im Anfange des Jahrhunderts zeigte Bernardino Fergioni in Rom besondere Geschicklichkeit in Seestücken und Häfen, wo er mannichfaltige und seltsame Figuren anbrachte. Er hatte anfangs sein Glück mit Thiermalerei versucht, dann aber den andern Weg eingeschlagen, wo er besser fortkam. Nach wenig Jahren wurde sein Name von zwei Franzosen verdunkelt, Adrian Manglard, von gediegenem, natürlichem, gehaltenem Geschmack; und seinem Zögling Joseph Vernet, der reizender und geistreicher, als sein Meister malte. Man möchte sagen, der Erste fürchtet, wenn er malt, zu irren, der Zweite wandelt ganz sicher einher; der Eine will wahr, der Andere reizend seyn. Manglard war lange in Rom, und seine Arbeiten sieht man in dem Landhause Albani und vielen andern Häusern; Vernet bei Mar. Rondanini und in nicht vielen andern Sammlungen.

Schlachtenmaler hatte dieser Zeitraum ausser Borgognone's Schülern nicht viele. Christian Reder, auch M. Leandro genannt, kam um 1686, wo Ofen eingenommen wurde, nach Rom, und malte, wie es die Zeit rieth, Schlachten zwischen Christen und Ottomannen, die sehr bald herunterkamen, weil es zu viele, wenn auch gut gearbeitet waren. Die beste, nach Pascoli's Urtheile, war in der Gallerie der Minimi; auch liess er andere in mehrern fürstlichen Palästen. Auch in Landschaften war er erfahren, wie in der gefälligen Malerei, worin er von M. Stendard van Bloemen, Franz Orizzonte's Bruder, unterstützt wurde. Auch dieser war im Schlachtenmalen glücklich, übte sich aber mehr in Bambocciaten Niederländischer Art, wo er gern Thiere, besonders Pferde anbringt, die er sehr gewandt und beinah vorzüglich darstellt. Die Gründe hält er sehr licht, die Figuren hebt er sehr bestimmt heraus.

Ganz in Italienischem Styl findet man in Rom und im Kirchenstaate viele Bambocciaten des schon unter den Landschaftern erwähnten Lucatelli. Die Kenner unterscheiden zwei Style in ihm, den ersten guten, den zweiten besten, an Tinten, wie an Phantasie höchst reizenden. Neben ihm sieht man in einigen Sammlungen Monaldi, der, wiewol in ähn-

lichem Geschmack, doch an Richtigkeit der Zeichnung, Colorit und jener natürlichen Anmuth ihm nachsteht, welche gleichsam das attische Salz dieser stummen Poesie ist.

Von wem Antonio Amorosi, gebürtig aus der Comunanza, und Ghezzi's Landsmann, ja sogar Mitschüler in des Ritters Giuseppe Schule, die Kunst erlernt, weiss ich nicht; wohl aber, dass er in seiner Art gleich witzig, zuweilen satyrisch ist. Wie Ghezzi, malte er Kirchenbilder, die im *Wegweiser durch Rom* angeführt werden; doch leistete er darin nicht soviel, als in Bambocciaten, wo er ein Niederländer scheinen würde, wäre nur seine Farbe lichter. Minder bekannt ist er in der Hauptstadt, als im Piceno, wo man ihn in mehrern Sammlungen findet, und auch in dem *Wegweiser durch Ascoli.* Auch jenseits der Alpen war er beliebt, indem er das gemeine Volk darstellte, besonders, wie es in Gasthäusern und auch im Freien umherschwärmt, wo er denn sein ihm nie versagendes Talent als Bauten-, Landschafts- und Thiermaler bewährte.

Arcangelo Resani, ein Römer, Boncuore's Schüler, malte Thiere sehr geschmackvoll und gesellte Figuren, oder halbe Figuren dazu, wozu er gleich glückliches Talent hatte. In der Mediceischen Gallerie ist sein Bildnis, darauf eine Probe der Kunst, worin er stärker war, nämlich einige todte Thiere. So setzte Nuzzi Blumen und andere Landschaften dazu.

Blumen- und Fruchtmaler, sehr nach der Natur, war Carlo Voglar, oder Carlo da' fiori, der auch todte Thiere trefflich malte. Sein Nebenbuhler hierin, der noch sinnreicher Krystallen und Bildnisse hinzusetzte, auch sie als guter Figurenmaler anordnete, war Francesco Varnetam, mit Zunamen Deprait, d. i. tüchtig, brav. Nachdem dieser sich in Rom niedergelassen und mehrere Jahre dort gelebt hatte, ward er kaiserlicher Hofmaler und starb in Wien, von wo aus er seine Malereien durch ganz Deutschland rühmlichst verbreitet hatte. Zu beider eben Genannten Zeit war auch Christian Bernetz (aus Hamburg) in Ansehen, der, nachdem der Erste gestorben, der Zweite fortgegangen war, in Rom der Erste in dieser Gattung von Malerei blieb. Alle Drei waren dem Maratta bekannt, und er brauchte sie, seine

Bilder zu verzieren, so wie er die ihrigen mit Kindern und andern Figuren schmückte, wodurch sie sehr schätzbar werden. Der Letztere war auch Garzi's vertrauter Freund und sie malten einmüthig Bilder, wo jeder das machte, was er am besten verstand. Scipione Angelini aus Perugia, bei Guarienti fälschlich Angeli genannt, wurde von Pascoli gleicher Geschicklichkeit wegen gerühmt; seine Blumen schienen wie von frischem Thau benetzt. In den Denkwürdigkeiten von Messina finde ich, dass Agostino Scilla, als er aus Sicilien verbannt war, sich nach Rom begab und dort starb. Er vermied immer mit Figurenmalern um den Preis zu ringen und beschäftigte sich daher, mit steter Rücksicht, nicht viel genannt zu werden, mit Thiermalerei und andern niedern Gattungen. In dieser hatten er und sein kleinerer Bruder Giacinto viel Verdienst; Xaver, Agostino's Sohn, der, nachdem Beide gestorben waren, in Rom blieb und malte, glich ihnen nicht an Rufe.

In dieser Zeit des Verfalls hob sich ein Theil der Malerei sehr, die Perspective; und zwar durch P. Andrea Pozzo, einen Jesuiten aus Trento. Er war mehr aus eigenem Genius, als durch Unterricht Baukünstler und Maler geworden. Sein stetes Copiren der besten Venezianer und Lombarden hatte ihm ein gutes Colorit und eine genügliche Zeichnung verschafft, die er durch vieljährigen Aufenthalt in Rom noch verbesserte. Auch hielt er sich in Genua und Turin auf, und so sieht man in den beiden Hauptstädten sowol, als in dem Lande umher, um so schönere Bilder von ihm, als sie an Rubens erinnern, dessen Styl er nachzueifern scheint. Oelgemälde sind in Italien wenig von ihm, und wenig vollendet, wie der heil. Venantius in Ascoli, der heil. Borgia in S. Remo. Selbst der Ignatius in der Jesuitenkirche zu Rom ist nicht in allen Theilen gleich fleissig. Dessenungeachtet ist er im Ganzen immer ein tüchtiger Maler, überlegt im Erfinden, schön in den Formen, im Colorit reizend und lachend, freien und fertigen Pinsels. Auch seine minder vollendeten Bilder verrathen einen Genius. Hierüber erzählte mir P. Giulio Cordara, ein wackerer Prosaiker und Dichter, eine Anekdote, die ich nicht verschweigen will. Als nämlich ein berühmter Künstler ersucht wurde, einen andern Ignatius zu malen, antwortete er, weder

er, noch irgend ein mitlebender Maler hätte etwas Besseres liefern können. Seine Schnelligkeit war so überraschend, dass er in vier Stunden das Bildnis eines Cardinals vollendete, der es ihm am Tage seiner Abreise nach Deutschland aufgetragen hatte.

Er nimmt einen ehrenvollen Platz unter den Verzierern ein, wenngleich seine Compositionen vollkommener seyn würden ohne die vielen Vasen, Festgehänge, und auf den Friessen sitzenden Kinder; aber dies war einmal Zeitgeschmack. Die Decke in der Ignatiuskirche ist sein grösstes Werk, das allein seine Tüchtigkeit beweisen könnte, hätte er auch nichts weiter gemalt. Die Bilder sind neu, die Tinten anmuthig, durchaus herrscht eine malerische feurige Begeisterung, welche Maratta und Ciro Ferri an ihm bewunderten. Letzter erstaunte, dass Andrea in so wenig Tagen diesen Navonischen Freiplatz, wie er es nannte, so meisterlich mit Figuren bevölkert, und behauptete, die Pferde der übrigen Maler gingen Schritt, die des Pozzo aber galoppirten. Unter den Prospectmalern ist er der erste, dem es auch in rundhohlen Stellen gelang, alle bauchrunde Bauglieder zur Anschau zu bringen, wie in der Tribune zu Frascati, wo er die Beschneidung Christi darstellte, und in einem Corridor der Jesuitenkirche zu Rom. Was ihm noch mehr Ruf erwarb, war, dass es ihm glückte, in mehrern Kirchen seines Ordens mit Scheinkuppeln das Auge zu täuschen, wie in Turin, Mondovi, Modena, Arezzo, Montepulciano, Rom im Collegio, und in Wien, wohin ihn Kaiser Leopold I. berief. Auch Bühnenvorhänge malte er mit so wahren Säulengängen und königlichen Gebäuden, dass er das glaublich macht, was Vitruv (7, 5.) und Plinius (35, 4.) von der Geschicklichkeit der Alten hierin berichten. Wiewol er in der Theorie der Optik sehr gründlich war, wie seine beiden Bände Prospecte beweisen, so pflegte er doch fast keine Linie zu ziehen, ohne vorher Modelle gemacht, und so Licht und Schatten vertheilt zu haben. Musste er auf Leinwand malen, so liess er eine leichte Leimlage darüber ziehen und mied den Gyps; denn er meinte, von den Farben angefrischt verhindere er das gehörige zarte Abklingen der Lichter und Schatten.

Viele seiner Schüler folgten ihm, andere malten auf Kalk, andere in Oel Prospecte, die sie bald von Gebäuden entlehnten,

bald selbst erfanden. Einer von diesen war der Römer Alberto Carlieri, der auch kleine Figuren malte, und von Orlandi erwähnt wird. Antonio Colli, ein anderer Schüler von ihm, malte in S. Pantaleo den Hochaltar; die Ansichten waren so schön, dass sie für des Meisters Werk gehalten wurden. Von Agostino Collaceroni, dem Bologner, den man auch zu dieser Schule rechnet, ist kurz zuvor gesprochen worden.

Andere Architekturmaler gingen aus andern Werkstätten hervor. Pierfrancesco Garoli aus Turin malte die innere Ansicht der Basiliken, Garzi die Figuren dazu. Tiburzio Verzelli aus Recanati ist ausser Piceno, wo er geboren, wenig bekannt. Die edlen Calamini in Recanati haben vielleicht sein bestes Bild, die Aufrisse der Peterskirche, eins der schönsten und grössten Werke in dieser Gattung, das ich gesehen, worüber er mehrere Jahre gemalt. Gaspare Vanvitelli von Utrecht, genannt dagli occhiali, ist, man darf es wol sagen, der Maler des neuen Roms gewesen; seine durch ganz Europa verbreiteten Bilder enthalten das Prächtigste, was dort gebaut worden, auch, je nachdem die Gegenstände sind, die Landschaften dazu. Auch Ansichten anderer Städte, Häfen, Landhäuser, grosse Häuser hat er dargestellt, grosse, meistens aber kleine Bilder gemalt, welche Malern und Baumeistern gleich belehrend sind. Er war genau in den Aufrissen und Maasen, heiter und licht im Colorit; nur einiges Leben, grössere Abwechselung in den Feldern, oder der Luft, die fast immer zu einem Blassblau abgedämpft, oder von einem nicht gut verstandenen Wölkchen unterbrochen ist, wäre ihm zu wünschen. Er war Vater des Malers Luigi Vanvitelli, der aber seinen Ruf der Baukunst verdankt, wie wir sehen werden, dass es auch dem berühmten Serlio erging.

Keinen jedoch schätzen die Liebhaber der Prospecte mehr, als den Ritter Gio. Paolo Pannini, der schon erwähnt wurde, nicht der genauen Perspective wegen, worin er viele seines Gleichen hat, sondern wegen anmuthiger Behandlung der Landschaft und der muntern Figuren. Man kann es sich nicht verbergen, dass diese zuweilen im Verhältnis zu den Gebäuden zu hoch sind, und dass er, Viviani's Härte zu ver-

meiden, die Schatten mit gewissen rothen Tinten verkünstelt. Dem ersten Fehler ist nicht abzuhelfen; dem zweiten scheint die Zeit fast immer zu steuern, indem sie die minder wahre Farbe dämpft und tödtet.

Endlich verdankt diesem Zeitraume ihre höchste Vollendung die Mosaik, welche Nachahmerin der Malerei wurde, nicht mehr mittels ausgewählter und verbundener bunter Steinchen, sondern mittels einer Zusammensetzung, welche jedes Colorit, jede Halbtinte, jede Abstufung, jeden Uebergang, wie mit dem Pinsel wiedergeben kann [22]. Baglione schreibt die Verbesserung dieser Kunst dem Muziani zu, den er Erfinder der Art Mosaik mit Oel zu bearbeiten nennt, und dessen für die Gregorische Capelle ausgeführtes Mosaik er als das schönste lobt, das nach den alten Zeiten gemacht worden. Dort arbeitete unter Muziani's Leitung Paolo Rossetti der Centeser, der seinen Mitbürger Marcello Provenzale unterrichtete, Beide geschickte Musivarbeiter, und der zweite, der zu Paul's V. Zeit lebte, fertigte auch das Bildnis des Papstes und einige Cabinetgemälde. Ein grossartiges Werk, wie es oft zu gehen pflegt, gab Anlass zu Vervollkommung dieser Arbeiten. Die den Oelgemälden so feindselige Feuchtigkeit der Peterskirche rieth schon zu Urban's VIII. Zeit, Mosaiken statt ihrer zu brauchen. Das erste Altarbild wurde von einem Schüler des bereits erwähnten Provenzale gefertigt, Giambatista Calandra, geboren zu Vercelli. Es stellt den heil. Michael dar, und ist ein kleines Bild nach einem Muster des Ritters d'Arpino. Andere Figuren führte er später in den Kuppeln und einigen Fenstern der Kirche nach Romanelli's, Lanfranco's, Sacchi's und Pellegrini's Cartons aus; weil ihm aber der Lohn unter dem Verdienst schien, so arbeitete er lieber für Privaten bald Bildnisse, bald Copien vorzüglicher Alten. Unter diesen lobt Pascoli eine Madonna nach einem Bilde Raffael's im Besitz der Königin von Schweden. Von diesem und andern ähnlichen Werken urtheilte er, dass sie ihrer Gleichheit und Feinheit wegen in der Nähe betrachtet und wieder betrachtet zu werden verdienten.

22) Doch s. *Goethe's Winckelmann und sein Jahrhundert.* S. 246 ff. *W.*

Schon damals hatte man grosse Schritte zu dem neuern Styl der Mosaikarbeiten gethan; aber höher wurde die Kunst später durch die beiden Christophe gehoben, Fabio und Pietro Paolo, seinen Sohn. Von diesem sind die heil. Petronilla nach Guercino, der heil. Hieronymus nach Domenichino, die Taufe U. H. nach Maratta. Ueber andere Arbeiten von ihm und seinen Nachfolgern verweise ich an die mehrmal angeführte Beschreibung der Gemälde in Rom. Hier füge ich nur hinzu, dass, nachdem die Arbeiten für die grosse Basilica vollendet waren, dafür gesorgt worden, dass diese schöne Kunst nicht aus Mangel an Bestellungen einginge, und dass die Kirche zu Loreto mit ähnlichen Bildern geschmückt worden, die in Rom gefertigt dahin gesendet wurden.

Zu Ende dieses Buchs möchte ich gern viele lebende Künstler loben, welche in Rom arbeiteten, oder noch jetzt arbeiten; aber alle zu nennen ist schwer, einen verschweigen würde Beleidigung scheinen. Wohl kann man sagen, wenn die Malerei wieder aufkommt, so begann ihr Aufgang in Rom. Nie hat diese Stadt den Kunstsinn ganz verloren; auch in Zeiten des Verfalls hat es ihr weder an grossen Kennern, noch an grossen Künstlern gefehlt. Da sie die besten Quellen des Geschmacks in sovielen Griechischen Standbildern und Rafaelschen Werken hat, so urtheilt sie leicht, wer sich davon entfernt, wer ihm naht. Diese Urtheilskraft ist nur noch schärfer geworden im gegenwärtigen Jahrhundert, wo man Vorurtheile weniger achtet und die Vernunft mehr gebraucht. Hätte man nur diesen nützlichen Grundsatz nicht auch zuweilen misbraucht! Zu Bildung des Geschmacks haben Winckelmann's und Mengsens Schriften beigetragen, die jetzt in Aller Händen sind, worin, wer auch nicht Alles billigt, doch wenigstens eine Kunst des Denkens findet, welche den Geist erschliesst und Land zu entdecken befähigt. Nicht weniger haben auch die Gemälde im Herculanum, in den Grotten des Titus, der Villa Adriana, und die der schönen Nolaner Gefässe, wie andere dem Publicum geschenkte gewirkt. Sie haben jedes Auge dem Alterthum zugewendet. Hatten Mengs und Winckelmann wie erstaunt die Kunst der alten Bildhauer bewundert und beschrieben, so konnte man die alte Malerei nach sol-

chen Stichen besser, als aus jedem Buche, kennen, schätzen und zergliedern lernen. Indem nun so die Hülfsmittel sich gemehrt, die Bildung, die ehmals auf Wenige beschränkt war, sich in alle bürgerliche Kreise verbreitet hat, nimmt die Kunst, von Ehre und Interesse beseelt, einen neuen Schwung und Stimmung. Der Brauch, die Gemälde vor einem Volke auszustellen, welches den guten Gerechtigkeit wiederfahren lässt, und die schlechten zuweilen durch Auszischen verscheucht; die den Verdienstvollsten jedes Volks gegebenen Belohnungen, begleitet von gelehrten Aufsätzen und Feierlichkeiten auf dem Capitol; der Glanz der heiligen Tempel, wie er der Hauptstadt der Christenheit ziemt, der sich mit den Künsten, und die Künste mit sich aufrecht erhält; die einträglichen Bestellungen in und ausserhalb der Stadt, die Grossmuth Pius VI., des freisinnigen Beschützers der Kunst, und vieler Personen, die sie fördern [23]); das stete Beispiel der Fürsten, welche an diesem Stapelort Hofmaler und Vorsteher von Akademieen suchen: dies Alles erhält die Künstler und ihre Schulen in steter Bewegung und löblichem Wettstreit, und führt Schritt für Schritt die Kunst auf ihre wahren Grundsätze zurück, zur Nachahmung der Natur und zu den Mustern der guten Alten. Fast jede Gattung, nicht nur der Malerei, sondern der Künste, die unter ihr stehen, kann sich hier löblich üben, Miniaturmalerei, Mosaik, Tapetenweberei, Wachsmalerei [24]). Wer die gegenwärtige Römi-

23) Die Bilder der Villa Pinciana, wo der Fürst Borghese so viele treffliche Maler angestellt hat, sind ein Unternehmen, welches in der Kunstgeschichte verewigt zu werden verdient. *L.*

24) Man sehe, was wir über die Wachsmalerei bei der Schule von Ferrara sagen, wo diese Kunst durch Abt Requeno wieder belebt wurde. In der Römischen Schule aber hat sie sich ausgebildet. Dort wurde seit 1788 ein ganzes Cabinet für die Kaiserin von Russland mit Wachsfarben gemalt und im Juniushefte des *Giornale di Roma* Nachricht davon gegeben. Hofrath Reifenstein hatte den Auftrag dazu, und Gio. und Vincenzio Angeloni fertigten das Werk nach Hunterbergers Zeichnungen. Beide Künstler wurden vom Abt Garcia della Huerta beaufsichtiget, welcher Requeno's Erfindung durch seine Erfahrungen und seine *Commentarj della pittura encaustica del pennello* bereichert und gefördert hat. Dies gelehrte Werk hat dem würdigen Vf. einen lebenslänglichen Gehalt von König Karl IV. verschafft. *L.* — Vergl. *Goethe's Winckelmann.* S. 362 ff. *W.*

sche Schule und selbst die fremden in Rom arbeitenden Künstler kennen lernen will, lese die vier Bände der *Memorie per le belle arti*, welche von 1785 bis 1788 gehen; ein Werk, das jede Kunstbibliothek schmückt, aber nur zu schnell aufhörte!

Viertes Buch.

Neapelische Schule.

Erster Zeitraum.

Die Alten.

Wir sind in einer Malerschule, welche noch immer durch ächte Denkmäler ihren ehemaligen Vorrang in Italien beurkundet, indem sich nirgends so geschmackvoll gemalte Gefässe, feinere Musivarbeiten[1]), mit meisterhafteren Geschichten und Grottesken verzierte unterirdische Zimmer vorfinden. Der Ursprung dieser Schule aus Griechenland[2]), und die vielen hohen Künstler, die daher stammend in der Geschichte der alten Zeichnung aufgeführt werden, adeln sie vor jeder andern in Italien; desto mehr misfällt an ihr die Barbarei, worein sie im allgemeinen Verfall gerathen. Aehnliche Klage kann man über Sicilien führen, welches ich des Orts- und Regierungsbezugs wegen zuweilen in diesem vierten Buche, jedoch meistens in den Anmerkungen, erwähne [3]). Auch diese Insel hatte viele Grie-

1) Im Museum des D. Franc. Daniele sind einige Vögel, die den Furiettischen Tauben nicht nachstehen. *L.*

2) S. Neapels antike Bildwerke, beschrieben v. E. Gerhard und Th. Panofka. Stuttg. und Tüb. 1828. 1r B. mit 2 lithogr. Blättern. *W.*

3) Dies thue ich, weil, wie schon *Hackert* in den *Memorie de' pittori messinesi* bemerkt, die Sicilische Schule bis jetzt nicht sehr bekannt ist. Bei der ersten Ausgabe dieses Werks kannte ich diese Schrift noch nicht, und wünschte daher, dass man doch über Sicilische Künstler Nachrichten sammeln und herausgeben möchte. Ich freue mich, dass man es hinsichtlich der Messiner gethan und dass es auch hinsichtlich der Syrakuser und übrigen Maler geschehen soll, wie der würdige Künstler in den von einem Ungenannten sehr gut gearbeiteten und von *Hackert* mit einigen Bemerkungen herausgegebenen Denkwürdigkeiten hoffen lässt. *L.*

chische Ansiedelungen, von welchen gemalte Gefässe und so staunenswürdig geprägte Münzen übrig sind, dass Viele glauben, die Zeichnung habe sich in Sicilien, und mithin auch in Neapel, noch eher ausgebildet, als in Athen selbst. Um aber auf die Geschichte der Malerei in Neapel zu kommen, welche allein hier mein Vorwurf ist, so behaupten de' Dominici und andere einheimische Schriftsteller, deren Kunde ich mir vorbehalte, es habe der Stadt, nicht nur in den alten Zeiten, welche Philostratus in der Einleitung namentlich zu seinen Bildern so rühmlich erwähnt, sondern auch in den Zeiten der Verwilderung, nie an Malern gefehlt. Zum Beweis führen sie heilige Gemälde aus den Zeiten vor dem dreizehnten Jahrhundert an; insbesondere nicht wenig Madonnen in altem Styl, die in mehrern Kirchen verehrt werden. Ja, sie entwerfen ein Verzeichnis ihrer alten Künstler, wobei sie über Vasari klagen, der sie in seiner Geschichte übergangen.

Der erste im Jahrhundert der wiederauflebenden Kunst genannte Maler ist Tommaso de' Stefani, welcher zur Zeit Cimabue's unter Karl von Anjou lebte [4]. Dieser Fürst kam, wie Vasari sagt, auf seiner Durchreise durch Florenz auch in Cimabue's Werkzimmer, das Gemälde für die Capelle der Rucellai zu sehen, wo U. L. F. grösser, als noch je bisher, dargestellt war [5]. Der Neuheit wegen, heisst es dort ferner, sei die ganze Stadt herbeigeströmt und habe so gejubelt, dass diese Stätte bis auf heutigen Tag den Namen Borgo Allegri

4) Die Messiner Malergeschichte beginnt mit 1267, aus welcher Zeit der heil. Placidus in der Hauptkirche ist, gemalt von einem Antonio d'Antonio. Dies soll ein Malergeschlecht gewesen seyn, von welchem viele Gemälde in S. Francesco, S. Anna und anderwärts seien, bis auf Salvatore di Antonio, den Vater des berühmten Antonello von Messina, und zugleich Meister, weil er gemalt; und von ihm ist noch ein heil. Franciscus, der die Wundmale empfängt, in der Franciscanerkirche. So führt denn ein Schriftsteller, il Minacciato genannt (*Hackert S.* 11), den Stamm dieses Antonello bis auf den genannten Antonio d'Antonio und noch weiter herab; wiewol Antonello, so viel mir bekannt, sich nie degli Antonj unterschrieb, sondern immer nur *Messinensis, Messineus, Messinae.* *L.*

5) S. *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri. Opera di Gius. Richa. Fir.* 1755. *To. III. p.* 62. eines der wichtigsten Werke in Beziehung auf die Werke der ältesten Ital. Meister. Ferner s. Cimabue's Leben b. Vasari. Q.

erhalten. Dominici hat diese Erzählung zu Gunsten seines Tommaso zu nützen nicht ermangelt. Er bemerkt, Cimabue würde, wenn er dem König Karl ein grosser Maler geschienen hätte, nach Neapel eingeladen worden seyn; aber König Karl that es nicht, sondern liess Tommaso sogar in einer von ihm gestifteten Kirche malen; mithin hielt er ihn für grösser, als Cimabue. Dieser Schluss jedoch entscheidet, wie Jeder sieht, nicht über das wahre Verdienst beider Maler. Dies müssen nur die übriggebliebenen Werke; und nach diesen urtheilte Marco von Siena, der Vater der Neapler Malerei, dass Cimabue in grossartiger Behandlung den Vorzug hatte. Tommaso blieb auch unter Carl II. in Ansehen, der ihn eben auch brauchte, wie die Ersten der Stadt. Die Capelle der Minutoli im Dom, die Boccaccio erwähnt, wurde von ihm mit mehrern das Leiden U. H. darstellenden Gemälden geschmückt. Tommaso's Schüler war Filippo Tesauro, der in der Kirche der heil. Restituta das Leben des Niccolò Eremita malte, das einzige Wandgemälde, das sich von ihm bis auf unsere Zeit erhalten! [6])

Gegen 1325 wurde Giotto von König Robert nach Neapel eingeladen, um dort die Clarenkirche zu malen. Er that es auch, stellte evangelische Geschichten und apokalyptische Geheimnisse dar, die ihm, wie zu Vasari's Zeit das Gerücht lief, Dante einmal mitgetheilt haben sollte. Diese Gemälde wurden um den Anfang dieses Jahrhunderts mit Weiss ummalt, weil sie die Kirche verdunkelten; doch liess man ihnen ihr Wesentliches, ausser einem noch mehr geachteten Bilde U. L. F. zubenannt der Huld, welches die Frömmigkeit dieser edlen Nonnen für die Verehrung der Gläubigen aufbe-

6) Ueber diese ältesten Neapolitanischen Künstler s. *Vite de' pittori, scultori ed architetti Napolitani*, *non mai date alla luce da autore alcuno*, *scritte da Bernando de Domenici Napoletano. Napoli* 1742. *Tomo I.* Daraus, dass Carl von Anjou von Tommaso und nicht von Cimabue die Gemälde in der neuen Kirche S. Augustin malen liess, kann man nicht mit Sicherheit schliessen, dass Carl I. jenen Künstler diesem vorzog. Vielleicht gab er dem Neapolitaner den Vorzug, weil er sich bei seinen neuen Unterthanen beliebt machen wollte und ohnehin schon den fremden Baumeister Giovanni Pisano berufen hatte, um das Castel nuovo zu bauen. Vielleicht wollte auch Cimabue dem mit Corradino's Blut befleckten, neuen König nicht dienen. S. 4 obigen Buches. *Q.*

wahrte. Andere Gemälde führte Giotto in der Kirche der heil. gekrönten Marie aus, und andere nicht mehr vorhandene im Castello dell' Uovo. Ihm half bei seinen Arbeiten und wurde damit in Neapel sehr berühmt ein Meister Simone, von Einigen ein Cremoner, von Andern, was wahrscheinlicher ist, ein Neapolitaner genannt. Er hat in seinem Style etwas von Tesauro und von Giotto; darum machen ihn Einige zu des Ersten, Andere zu des Zweiten Schüler. Er konnte es ja aber von Beiden seyn. Wie dem auch sei, als Giotto fort war, wurde dieser zu mehrern Arbeiten, die König Robert und die Königin Sancia in mehrern, besonders der Lorenzokirche, bestellten, gebraucht. Hier malte er denn Robert, wie er von seinem Bruder Bischof Ludwig zum König gekrönt wird, welchem nach seinem Tode und baldiger Heiligsprechung im Bisthum eine Capelle gewidmet und von Simone gemalt wurde; aber dieser lebte nicht lange genug Dominici lobt besonders seine Kreuzabnahme, ein' Altarbild in der Incoronata, und vergleicht sie mit Giotto's Werken. Uebrigens gesteht er, es sei ihm nie geglückt, gleich gut aufzufassen, oder zu erfinden, noch seinen Köpfen so viel Liebreiz, noch seinem Colorit so liebliche Tinten zu geben.

Er unterrichtete einen Sohn, Francesco di Simone, von welchem ein Bild U. L. F. in Helldunkel in der Clarenkirche gelobt wird, welches auch bei dem obenerwähnten Weissen geschont ward. Andere Schüler von ihm waren Gennaro di Cola und Stefanone, die einander in ihrem Vortrage sehr ähnelten und daher einige grossräumige Bilder zusammen malten, wie die Bilder aus dem Leben des heil. Ludwigs, Bischofs von Toulouse, welche Simone bloss angefangen hatte; und mehrere andere aus dem Leben U. L. F. im S. Giovanni da Carbonara, die sich lange hielten. Bei aller Stylähnlichkeit Beider ist jedoch auch eine Verschiedenheit ihres Geistes bemerkbar: der Erste ist für jene Zeiten ein besonnener, genauer, die Schwierigkeiten der Kunst zu besiegen und sie zu fördern bemühter Maler, wesshalb er denn etwas breit und mühselig ist; der Zweite zeigt mehr Geist, Entschlossenheit, Tapferkeit und Meisterschaft des Pinsels und verleiht seinen Figuren eine Lebhaftigkeit, die ihn vor vielen Künstlern

ausgezeichnet hätte, wär' er nur in einem bessern Jahrhundert geboren.

Bevor Zingaro, von welchem bald die Rede seyn wird, einen anderwärts gewonnenen Styl nach Neapel brachte, war die Kunst daselbst wenig gediehen. Ein deutlicher Beweis ist Colantonio del Fiore, Francesco's Schüler, der bis 1444 lebte, von welchem Dominici etliche Bilder anführt, jedoch mit dem Bedenken, ob sie nicht vielmehr von M. Simone seien; womit er denn stillschweigend eingesteht, dass im Lauf eines Jahrhunderts die Kunst nicht sonderliche Fortschritte gethan. Bei all' dem scheint Colantonio sich nachher, weil er immer arbeitete, gebessert zu haben; denn er malte unter andern in einem neueren Style besonders in der Lorenzokirche einen heil. Hieronymus, der einem Löwen einen Dorn aus dem Fusse zieht, mit der Jahrzahl 1436. Dies ist ein Bild voll Wahrheit, welches die Conventualen seines Werths wegen in die Sacristei derselben Kirche schafften, wo es seit langer Zeit von Fremden bewundert wird. Er hatte einen Schüler, Namens Angiolo Franco, der besser als ein anderer Neapolitaner Giotto's Styl nachahmte, nur dass er ein etwas stärkeres Helldunkel hatte, welches von seinem Meister herrührte.

Mehr, als dieser, förderte die Kunst Antonio Solario, früher ein Schmied, gewöhnlich lo Zingaro genannt. Seine Geschichte hat etwas Romantisches, wie die des Quintin Messis, der von seinem frühern Gewerb der Schmied heisst, und aus Liebe zu einem Mädchen, welches er zu heirathen versprochen hatte, wenn er gut malte, Maler ward. So verliebte sich auch Solario in eine Tochter Colantonio's, und als er hörte, dass er nach zehn Jahren das Mädchen bekommen sollte, wenn er ein tüchtiger Maler wäre, so vertauschte er die Schmiede mit der Malerwerkstatt und die Feile mit dem Pinsel. Als Mittlerin dieser Heirath geben die Geschichtschreiber eine Königin von Neapel an, über deren Namen sie jedoch nicht einig sind, und die ich dahin gestellt seyn lasse. Was die Kunstgeschichte hier angeht, ist, dass er von Neapel nach Bologna ging, wo er mehrere Jahre Schüler des Lippo Dalmasio war, der auch Lippo delle Madonne hiess von der Zahl und Anmuth ihrer Darstellungen. Von Bologna aus

durchreisete er Italien, um zu sehen, wie die besten Künstler anderer Schulen malten, Vivarini in Venedig, Bicci in Florenz, Galasso in Ferrara, Pisanello und Gentile da Fabriano in Rom. Diesen Beiden, glaubt man, habe er als Gehülfe gedient, indem Luca Giordano behauptet, er habe unter ihren Gemälden im Lateran manche Köpfe gesehen, die unstreitig von Solario waren. Darin war er vortrefflich und setzte selbst den Marco von Siena in Verwunderung, welcher sagte, sie schienen ihm zu leben. Auch ward er für jene Zeit ein guter Prospect- und verständiger Geschichtmaler; er vermannichfaltigte diese Bilder mit Landschaften, und zeichnete sie durch jenem Jahrhundert angemessene und nach der Natur gemalte Bekleidungen aus. Minder glücklich zeichnete er Hände und Füsse; oft schien er auch in den Bewegungen überladen, und im Colorit roh und hart. Als er nach Neapel zurückgekehrt war und eine Probe seiner Kunst gegeben, soll er, von Colantonio anerkannt und bewundert, neun Jahre nach seiner Abreise sein Eidam geworden seyn, und dort unter König Alfons bis 1455, um welches Jahr er starb, gemalt und gelehrt haben.

Sein berühmtestes Werk war im Kloster des heil. Severinus das Leben des heil. Benedict in mehrern Abtheilungen; ein Wandbild voller Figuren und Gegenstände! Auch hinterliess er sehr viele Tafelbilder, mit Bildnissen und schönen Madonnen, und nicht wenig andere geschichtliche für mehrere Kirchen Neapels. In dem todten Christus in S. Domenico Maggiore, wie im heil. Vincentius in der Kirche S. Pier Martire, soll er sich selbst übertroffen haben. Unterdessen begann in Neapel ein neuer Zeitraum, der nach dem ureigenthümlichsten und berühmtesten Urbild vom Ritter Massimo die Schule Zingaro's genannt wird, und Zingaresche (zigeunerische) Bilder heissen in Neapel gewöhnlich die, welche von ihm bis zu Tesauro, oder kurz nach ihm gemalt wurden; so wie überall die dem Berrettini nachgeahmten Cortonische heissen.

Um jene Zeiten blühten zwei bedeutende Künstler, deren ich hier gedenken muss, eh ich die Neapler Schule weiter verfolge: nämlich Matteo von Siena und Antonello von Messina. Von dem Ersten hab' ich schon bei den Sienern gesprochen und erzählt, dass er in Neapel einen Mord der unschuldigen

Kinder gemalt. Er ist in der Catharinenkirche zu Formello; ein Stich davon im dritten Bande der *Lettere senesi.* Darauf ist das Jahr 1418 angegeben; dergleichen Zahlen darf man aber nicht so leicht trauen. Der P. della Valle bemerkt dort S. 56, dass Matteo 1462, als er mit seinem Vater in Pienza malte, Jüngling war, und auf seinem eigenen Bildnis von 1491 nicht gar alt aussieht; mithin konnte er nicht 1418 in Neapel gearbeitet haben. Demnach bin ich nicht abgeneigt zu glauben, es fehle in jener Angabe nachlässigerweise ein L, und müsse heissen MCCCCLXVIII. So muthmasst auch der genannte Schriftsteller, und dies um so mehr mit Grunde, da er seine Gründe aus den Schriftzügen und der Abwesenheit des Malers aus der Vaterstadt hernimmt. Aehnliche Beispiele sind uns schon oben vorgekommen und findet man auch in Citaten. Sonach muss auch das berichtiget werden, was Dominici sagt, Matteo von Siena habe auf Solario's Styl Einfluss gehabt. Mögen doch Beide einander in den Gesichtern und überhaupt im Styl ähnlich seyn; dies ist aber anders zu erklären, entweder so, dass Matteo von Solario lernte, oder Beide, wie oft zu geschehen pflegt, von einem und demselben Muster.

Antonello aus dem Geschlecht der Antonier, allgemein bekannt als Antonello von Messina, ist in der Malergeschichte so berühmt, dass es nicht genügt, ihn im ersten Buche genannt zu haben und nun wieder zu nennen: wir werden auch in der Venediger Schule ihn wiederfinden, überall Schwierigkeiten heben und Aufklärung über seine Lebensjahre, wie über die Frage geben, ob er zuerst in Italien in Oel gemalt, oder Andere schon vor ihm. Vasari erzählt, dieser Jüngling sei, nachdem er viele Jahre in Rom sich auf die Zeichnung gelegt[7]) und wieder viele Jahre in Palermo mit Ruhm gemalt, erst nach Messina gegangen und von da nach Neapel geschifft, wo er ein Oelbild Johannes von Brugge mit vielen

7) In den *Memorie de' pittori messinesi* heisst es, Masaccio's berühmte Bilder haben ihn nach Rom gezogen und er habe dort alle alte Standbilder gezeichnet, sich auch so hervorgethan, dass seine Werke mit denen der besten Meister seiner Zeit verwechselt worden. Dies muss wol von den Vorgängern Pietro's, Francia's, Gio. Bellini's, Mantegna verstanden werden, deren Trefflichkeit er, soviel mir bekannt, nie erreichte. *L.*

Figuren gesehen, welches einige Florenzer Kaufleute dem König Alfons anboten. Der Messiner, von dieser Malerei ergriffen, ging nach Flandern, und gewann sich da durch Hingebung und etliche geschenkte Zeichnungen in Italischem Styl Johannes Herz, der ihm, weil er schon alt war, das Geheimnis mittheilte und als er nicht lange darauf starb, ihn sehr gut in der neuen Kunst unterrichtet hinterliess. Dies musste um 1440 geschehen, wenn anders Johann, der um 1370 geboren war, bereits alt gestorben seyn soll, wie die alten Geschichtschreiber melden; oder bestimmt 1441, wie der Vf. der *Galleria imperiale* behauptet [8]). Nun reisete Antonello von Flandern ab, und blieb zuvörderst einige Monate in seiner Geburtstadt, begab sich von da nach Venedig, wo er sein Geheimnis dem Venezianer Domenico lehrte, und starb dort, nachdem er viel gearbeitet, im 49sten Jahre. Dies Alles ist in Vasari zu lesen, dazu noch dies im Leben Domenico's, dass dieser, nachdem er von Antonello in Venedig das Geheimnis erfahren, in Loreto mit Piero della Francesca einige Jahre früher gemalt, als dieser das Gesicht verloren, welches sich 1458 zutrug. So müsste denn Antonello um 1450, oder einige Jahre früher nach Venedig gekommen seyn; dem aber widerspricht die Venediger Geschichte. Die übriggebliebenen Nachrichten über Antonello, oder die Jahrangaben unter seinen Gemälden, fangen 1474 an und enden, nach Ridolfi, 1490. Es ist nicht glaublich, dass er erst nach einem vier und zwanzigjährigen Aufenthalt in Venedig die Zeit seiner Bilder anzugeben begonnen. Dazu, wie reimt es sich denn, dass Antonello, nachdem er viele Jahre in Rom studirt, viele Jahre in Palermo, einige auch in Messina und Flandern gemalt, nach Johann's Tode nicht älter, als 49 Jahr gewesen? *Hackert* führt Gallo's Meinung an, welcher in den *Annali di Messina* die Geburt Antonello's in 1447, und seinen Tod

8) Wir weisen hier zurück auf die frühere Note zu diesem Buche und führen an: dass Dr. *Frdr. Waagen* aus guten Gründen vermuthet, dass Johann van Eyck länger gelebt haben müsse, als man gewöhnlich annimmt. Doch schwebt über Eyck's Lebensende noch immer ein undurchdringliches Dunkel. Nach *Waagen*: *Ueber Hubert und Johann van Eyck S.* 81 und 82, soll J. van Eyck nicht 1370, sondern weit später, 1391 geboren worden und ungefähr um 1470 gestorben seyn. *Q.*

nach 49 Jahren, also in 1496 verlegt. Ist aber dies, wie konnte er Johann von Brugge kennen? und leugnet man dies, wie kann man eine so einhällige Ueberlieferung so vieler Schulen Lügen strafen? Ich glaube also vielmehr, man hat sich in seiner Jahre Zahl geirrt, und er ist schon bejahrt gestorben. Damit thut man auch Vasari nicht Unrecht, von welchem übrigens Andere dasselbe bemerken, was wir seines Orts eigens beweisen, dass er hinsichtlich der Venediger Angelegenheiten, worüber er übelberichtete Mitarbeiter hatte, fast auf jeder Seite irrt. Ferner glaube ich, dass er über Antonello's Aufenthalt in Venedig minder genau geschrieben. Dass er nun 1450 dort gewesen und dem Domenico sein Geheimnis mitgetheilt, das ist eine Thatsache, welche nach so vielen in Florenz über Domenico's Ermordung angestellten Rechtsuntersuchungen und so vielem Sprechen über ihn, doch wol hier sehr bezeugt und bekannt, auch nicht zufällig in Grillandajo's oder eines andern Zeitgenossen Nachrichten von Malern aufgezeichnet seyn konnte, woraus Vasari schöpfte. Dies nun zugestanden, sage ich, Antonello hielt sich nicht fest von 1450 bis zu seinem Tode in Venedig auf, wie Vasari angiebt. Er scheint vielmehr nachher in mehrern Gegenden herumgereiset zu seyn und sich lange in Mailand aufgehalten zu haben, weil er ja dort grosse Berühmtheit erlangte; abermals nach Venedig gegangen zu seyn und dort „etliche Jahre auf Kosten des Publicums gelebt zu haben.“ Dies Alles begründe ich durch den von *Hackert* angeführten Maurolico: *Ob mirum hic ingenium Venetiis aliquot annos publice conductus vixit; Mediolani quoque fuit percelebris (Hist. Sican. fol.* 186. *ed. prim.)*, und dieser ist, wenn nicht Zeitgenosse, doch wenigstens nicht gar zu fern von dem Messiner. Dies ist nun die Vermuthung, die ich aufstelle, um die Nachrichten Vasari's, Ridolfi's und Zanetti's von diesem grossen Manne unter einander zu vereinigen; bei der Venediger Schule werde ich noch mehr Beweise dafür beibringen. Vielleicht ist auch ein Anderer hierin glücklicher, als ich, und dann werde ich mich darüber freuen. Denn ich habe bei meinen Forschungen nur die Wahrheit zum Zweck, und freue mich, ob ich sie selbst entdecke, oder ein Anderer mir sie nachweise.

Dass nun Antonello wirklich der Erste in Italien ge-

wesen, der die Oelmalerei kunstgerecht behandelt, glaube ich behaupten zu können, oder wenigstens ist das Gegentheil noch nicht erwiesen. Gleichwol ist ihm in der Geschichte beider Sicilien dies Verdienst mehr als irgendwo streitig gemacht worden. Dort nämlich wird eine Capelle des Messinischen Doms, welche della Madonna della Lettera heisst, beschrieben, wo ein Griechisches sehr altes Bild U. L. F. verehrt wird, das in Oel gemalt seyn soll. Dürfte man nun dies einräumen, so wäre doch darum Antonello nicht weniger zu loben, dass er ein so schönes, bereits vergessenes Verfahren wieder in Aufnahme unter uns gebracht. Aber an jenen Griechischen Bildern ist Wachs für Oel gehalten worden, wie schon oben gesagt worden. Marco von Siena behauptet in einem uns von Dominici aufbewahrten Bruchstück eines Gesprächs, die Neapler Maler des vierzehnten Jahrhunderts seien in beiden Arten, auf Kalk und in Oel zu malen, immer mehr fortgeschritten. Nun lese man aber nochmals, was oben über einen Versuch von Oelmalerei vor Antonello gesagt wurde, und erlaube mir zugleich, dem Pino allein nicht auf sein Wort zu glauben. In Neapel sind viele Gemälde von 1300 vorhanden; warum hat man denn diese bei dieser streitigen Frage nicht untersucht, noch angeführt, und alles Gewicht bloss auf eine Arbeit Colantonio's gelegt? Einige Landsleute, und noch jüngst Signorelli in der *Coltura delle due Sicilie* (*T. III. p.* 171) haben behauptet, eben Colantonio del Fiore habe zuerst in Oel gemalt, und führen zum Beweis gerade das vorgenannte Bild des heil. Hieronymus und ein anderes in S. Maria Nuova an. Piacenza, der sie gesehen, sagt: „er habe nicht unterscheiden können, ob diese Bilder wirklich in Oel gemalt seien.“ Dass es nun schwer sei, über dergleichen Bilder sicher zu urtheilen, bemerkte auch Zanetti (*T. V. p.* 20) und bei van Eyck habe ich Beispiele davon angeführt, welche hoffentlich jeden Leser überzeugt haben. Davon aber auch abgesehen, woher kommt es denn, dass in wenig Jahren van Eyck's Name in ganz Europa berühmt wurde, alle Maler sich an ihn wendeten, jeder Fürst seine Werke suchte, und wer ihn nicht haben konnte, seine Schüler mindestens, oder wieder deren Schüler sich gefallen liess, Ausse, Hugo von Antwerpen, Antonello, Ruggieri besonders,

von dessen Berühmtheit wir im ersten Zeitraume der Venediger Schule sprechen werden? Dagegen, wer kannte denn Colantonio ausserhalb Neapel und dem Königreiche? wer trachtete denn so eifrig nach Solario's Arbeiten? Und war nun dieser Schüler und Eidam eines Künstlers, der so schön in Oel malte, wie lernte er doch dies Verfahren nicht, oder that sich darin nicht hervor? Warum malte denn er, warum malten seine Schüler *a tempera?* Warum schifften denn die Sicilianer, wie wir sehen werden, nach Venedig, wo Antonello war, um sich zu unterrichten, und hielten sich in Neapel nicht auf? Warum bezeugte denn Venedig, dieser Europäische Stapelplatz, der jedes falsche Gerücht leicht Lügen strafen konnte, beim Tode des Messiners, er sei der Erste in Italien gewesen, der in Oel gemalt, und stellte niemand ihm einen Solario, oder Colantonio entgegen? 9) Also verstanden diese damals diese Kunst noch nicht, oder nicht so vollkommen, dass man Vasari, oder die gewöhnlichere Meinung von Antonello verwerfen konnte. Dominici ist noch weiter gegangen und hat dies Verfahren aus Neapel an van Eyck selbst nach Flandern gelangen lassen. Nach obigen Bemerkungen brauche ich hierauf wol nicht zu antworten 10).

9) Die Inschrift im Namen der Venediger Maler wird von Ridolfi S. 47 angeführt: *Antonius pictor praecipuum Messanae suae et totius Siciliae ornamentum hoc humo contegitur: non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italiae picturae contulit, summo semper artificum studio, celebratus.* L.

10) Ein Brief Summonzio's vom 20. März 1524 ist mir vom Ritter de' Lazara aus dem 60sten Bande der geschichtlichen Hdschr., welche Prof. Daniel Francesconi in Venedig angekauft hat, mitgetheilt worden. Er ist an M. A. Michele gerichtet, der ihn über die alten und neuen Neapler Künstler befragt hatte. „Von dieser Zeit an" (des Königs Wladislaus, heisst es da) „haben wir bis auf unsern Neapler Meister Colantonio keinen so für die Malerei Gesegneten gehabt, der, wenn er nicht jung gestorben wäre, Grosses geleistet hätte. Er gelangte durch Schuld der Zeit nicht zu vollendeter Zeichnung der alten Denkmale, wie sein Schüler Antonello von Messina, der, wie ich höre, unter euch bekannt ist. Colantonio's Kunst war ganz, wie die damalige Zeit und Malerei in Flandern mit sich brachte, für welches er so eingenommen war, dass er dahin gehen wollte. König Rainer aber hielt ihn hier zurück, indem er ihm selbst das Verfahren und die Behandlung dieser Malerei zeigte u. s. w." Aus diesem, meinen Behauptungen scheinbar

Kehren wir jedoch zu Solario's Schülern zurück! Unter dieser Menge war auch Niccola di Vito, welcher wegen seiner seltsamen Laune und eigenen Possenhaftigkeit der Buffalmacco dieser Schule heissen kann, übrigens ein für die Kunstgeschichte nicht anziehender Dutzendmaler. Simone Papa fertigte kein grösseres Werk, welches man mit einem des Meisters vergleichen könnte, sondern beschränkte sich auf Altarbilder von wenigen nicht übel zusammengestellten, und mit besonderm Fleiss gemalten Figuren, wo er denn manchmal dem Zingaro gleichkam, wie in einem für die Kirche S. Maria Nuova gemalten Michael. Eben dahin scheint Angiolillo di Roccadirame zu gehören, der in der Brigittenkirche diese Heilige darstellte, wie sie in einem Gesicht die Geburt Christi anschaut; ein Bild, welches kaum Kenner von dem Style des Meisters unterscheiden können! Bekannter und würdiger sind Pietro und Polito (Hippolyt) del Donzello, Angiolo Franco's Stiefsöhne, und Verwandte des berühmten Baumeisters Giuliano da Majano, von welchem sie die Baukunst erlernten. Sie sind die ersten Maler der Neapler Schule, welche Vasari erwähnt, ohne jedoch ihren Meister, oder Geburtsort anzugeben, so vielmehr, dass man sie eher für Toscaner halten würde. Er sagt, dass, als Giuliano

widersprechenden Briefe entnehme ich gerade genug, wenn ich nicht irre, sie zu bestättigen. Für's erste nämlich fällt damit das Vorgeben weg, die Oelmalerei sei aus Neapel gekommen, indem sich ergiebt, dass Colantonio durch Vermittelung des Königs sie von Flandern überkam. Zweitens wird van Eyck hier nicht genannt, sondern nur die Malerei in Flandern, welches, wie bemerkt, früher als Italien neue, zwar unvollkommene und minder richtige Verfahrungsweisen erfunden, die aber doch besser waren, als die Malerei mit Wasserfarben; und wer weiss, ob die des Colantonio nicht eine solche war. Drittens wird gesagt, er sei jung gestorben; ein Umstand, welcher wol glaublich macht, dass er schwerlich das Geheimnis mittheilte. In der That weiss man nicht, dass er es seinem Eidam lehrte; wieviel weniger also einem Fremden? Viertens ergiebt sich also Antonello's nothwendige Reise zu Eyck, welcher schon alt und nicht ohne Mühe ihm das Geheimnis mittheilte. Zugegeben endlich, was Ridolfo als Augenzeuge, wie es scheint, uns berichtet, dass Antonello 1490 in Trevigi gemalt, und was Vasari sagt, dass er nicht über 49 Jahr alt geworden, wie konnte er denn Schüler des Colantonio seyn, der nach Dominici 1444 starb? Furchtsam trage ich diese meine Bedenken über diese Lebensumstände vor, an welchen ich ehmals zweifelte, so dass ich Manches unentschieden lassen, Manches mehr nach fremden, als meinen eigenen Ansichten bestimmen musste. *L.*

für König Robert den Palast Poggio Reale erbaut hatte, dieser ihn von den Brüdern malen liess, und Polito, nachdem erst Giuliano und dann Robert gestorben, nach Florenz zurückkehrte [11]). Bottari bemerkt, er habe weder bei Orlandi, noch bei Andern die beiden Jünglinge erwähnt gefunden; ein deutlicher Fingerzeig, dass auch er sie nicht für Neapolitaner hielt, und darum sie nicht in Bernardo Dominici aufsuchte, der weitläufig von ihnen gehandelt, und über diese Kunst, oder Unaufmerksamkeit Giorgio's geklagt hat!

Die Gemälde der beiden Brüder setzt Vasari um 1447. Da er aber sagt, Polito sei vor König Alfonso's Tode nicht von Neapel abgereiset, so muss man diese Zeit bis 1463 und noch weiter ausdehnen; denn er blieb noch einige Jahre dort auch unter Alfonso's Sohn und Thronfolger Ferdinand. Für ihn arbeitete er im Speisesaale von S. Maria Nuova viele geschichtliche Bilder, theils mit seinem Bruder, theils allein; und für ihn malten auch Beide Einiges im Palast Poggio Reale. Bei dieser Gelegenheit darf ich die in einem Saale dargestellte Verschwörung gegen eben diesen Ferdinand nicht verschweigen, welche dem Jak. Sannazar zu dem 41. Sonett im 2ten Th. seiner Gedichte Anlass gab. Ihr Styl mahnt an den Meister, nur das Colorit ist sanfter. Ausserdem zeichneten sie sich auch in Gebäuden, Giebelbildern und Trophäen, wie in helldunkeln basreliefartigen Gemälden aus; einer Kunst, die wol vor ihnen keiner so glücklich geübt! Nachdem der jüngere Bruder abgereiset und bald darauf gestorben war, arbeitete Pietro in Neapel fert, wo er in Oel und auf Kalk rühmlich malte und unterrichtete. Er war ein sehr lebhafter Bildnismaler; und noch nicht so gar lange wurden im Palaste der Herzöge von Matalona, wo einige Wandgemälde von ihm verdorben waren, höchst sorgfältig einige Köpfe abgenommen und ihrer Trefflichkeit wegen aufbewahrt.

Nun folgt Silvestro de' Buoni, welcher von seinem Vater in Zingaro's Schule gebracht wurde, und als dieser

11) In der K. Gallerie zu Florenz ist eine Kreuzabnahme ganz in Zingarischem Styl. Man weiss nicht, ob man sie diesem Polito zuschreiben soll, der gewiss in Florenz lebte, oder einem Andern aus der Neapler Schule. *L.*

starb, zu den beiden Jünglingen überging. Sein Vater war ein mittelmässiger Maler, Namens Buono; und daher haben Einige irrig dem Sohn einige Arbeiten des Vaters in altem Style und Silvestro's unwürdig beigelegt. Silvestro aber hatte, nach Massimo's Urtheil, eine schönere und bessere Tinte, als die Jünglinge; und in Kraft des Helldunkels, in Weichheit der Umrisse liess er alle bisherige Maler seines Geburtsorts hinter sich. Dominici erwähnt mehrere seiner in Neapels Kirchen zerstreuten Bilder. Eins der belobtesten ist das in S. Giovanni a Mare, wo er drei gleichnamige Heilige darstellte: Johannes den Täufer, den Evangelisten und Chrysostomus.

Silvestro's Schüler wird auch Tesauro genannt, dessen Name der Nachwelt nicht ganz verbürgt ist; die Meisten nennen ihn Bernardo. Er wird für einen Abkömmling jenes Filippo gehalten, der als zweiter dieser Schule, Vater oder Oheim Raimo's angegeben wird, von welchem bald. Dieser Bernardo, oder wie er geheissen haben mag, ist dem neuern Style näher, als einer seiner Vorgänger, sinnreicher im Erfinden, natürlicher in Figuren und Gewändern, wählsam, ausdrucksvoll, gehalten, einsichtsvoll in Abstufungen und Hervorhebung, mehr als man von einem Maler glauben sollte, der, soviel man weiss, keine anderen Schulen und Bilder, als die seiner Vaterstadt, gesehen. Giordano, der für das Haupt der Maler galt, sah mit Bewunderung des Tesauro Decke in S. Giovanni de' Pappacodi, und versicherte unbedenklich, sie enthalte Dinge, die er in einem an so guten Mustern fruchtbaren Jahrhundert nicht besser hätte machen können. Es sind da die sieben Sacramente vorgestellt. Die umständliche Beschreibung, welche man davon hat, beweiset, welch ein nüchterner und verständiger Componist er war; und Alfonsens II. und Ippolita [12]) Sforza's Bildnisse, die er im Sacramente der Ehe als sich vermählend darstellte, geben einigen Aufschluss über die Zeit der Fertigung dieses Gemäldes. Raimo Tesauro ward viel zu Wandmalereien gebraucht; man erwähnt

12) Tochter des Franz Sforza, geb. 1445, Königin v. Neapel 1465, gest. 1488. Ihr Gemahl Alfonso, aus einer Nebenlinie des Hauses Arragonien, geb. 1448, gest. 1495. *Q.*

auch einige Bilder von ihm in S. Maria Nuova und Monte Vergine; sehr fleissige und vollendete Bilder, sagt Massimo, nach den letzten verfallenden Schulen unseres Zingaro!

Eben diesen Schulen verdankte seinen Unterricht Gio. Antonio d'Amato; als er aber Pietro Perugino's Bild im Dom zu Neapel gesehen, soll er dessen Style nachgeeifert haben. Durch Fleiss, worin er Keinem nachstand, gelangte er, so zu sagen, an die Gränzen des neuern Styls und starb, als schon das 16. Jahrhundert weit vorgerückt war. Sein für die Mutterkirche gemalter Streit über das Sacrament, und zwei Bilder in Borgo di Chiaja, eines bei den Carmelitern, das andere in S. Leonardo, werden sehr geschätzt.

Dies ist nun die Geschichte der ältesten Maler, karg an sich, aber reich für eine Stadt, die in jenen Zeiten fast immer im Kriegstande war [13].

Zweiter Zeitraum.

Einfluss Raffael's und Michelangelo's auf die Neapolitanische Schule.

Es ist schon bemerkt worden, dass bald im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts überall die Kunst erwachsen auftrat und allerwärts einen Charakter annahm, wodurch sich Schule von Schule auszeichnet. Die Neapelsche hat nun nicht so ureigenthümliche Züge, als andere in Italien; hat doch aber jedem guten Style Raum verstattet, je nachdem Jünglinge ihren Ge-

13) In Messina lebten gegen Ende des 15. oder in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts Künstler vaterländischen, noch nicht nach Italischen Mustern umgebildeten Styles, wie ein Alfonso Franco, Schüler Jacopello's d'Antonio, und ein Pietro Oliva, man weiss nicht, aus welcher Schule. An Beiden lobt man die damalige Natürlichkeit; am Ersten aber bewundert man eine genaue Zeichnung und einen lebhaften Ausdruck, wesshalb Fremde seine Werke um die Wette gesucht haben. Daheim hat er nur eine Kreuzabnahme in S. Francesco di Paola, und in S. Agostino ein Lehrgespräch des Knaben Christi im Tempel. Weniger noch ist von Antonello Rosaliba übrig, einem immer anmuthigen Maler, eine Madonna mit dem Kinde im Dorfe Postunina. *L.*

burtsort verlassen hatten, und dieses, oder jenes Meisters Styl zurückbrachten, und je nachdem die Fürsten und Grossen des Reichs die besten Ausländer einluden, oder doch wenigstens brauchten; worin Neapel keiner andern Stadt Italiens, Rom ausgenommen, nachsteht. So hat denn dieser Ort stets tüchtige Maler gehabt, welche eine so grosse, an Palästen und Kirchen gleich reiche Mutterstadt verzierten. Nie hat es ihr an grossen Geistern gefehlt, welche sie in Menge für alle Strebungen hat, besonders aber für solche, die eine glühende Einbildungskraft und ein gewisses beseelendes Feuer verlangen. Daher konnte ein sehr gebildeter Gelehrter und Maler zugleich sagen, kein Theil Italiens könne sich einer gleichen Anzahl geborener Maler rühmen; mit soviel Begeisterung, Phantasie und Freiheit sind grossentheils die Arbeiten dieser Künstler gefertigt. Daher rührt auch die von Alten (Plin. NG. 35, 11.) und Neuen, wenn sie nur nicht ohne die übrigen Gaben ist, gelobte Schnelligkeit. Meistentheils aber schliesst sie leider die vollendete Zeichnung aus, die denn auch Wenigen dieser Schule zu Theil geworden. Auch das Idealschöne hat man nicht sehr studirt; die meisten haben, wie Naturalisten pflegen, die Physiognomien und Bewegungen der Figuren von dem Volke entlehnt, bald mit mehr, bald mit weniger Wahl. Im Colorit hat diese Schule ihre Grundsätze nach den Zeiten gewechselt. In Erfindung und Composition ist sie reich, aber nicht fleissig. Ihr Wechselgeschick wird im Verlauf erörtert werden.

Nicht unter fröhlicheren Vorbedeutungen konnte in Neapel die neuere Malerei beginnen, als sie wirklich begann. Pietro Perugino hatte eine Himmelfahrt U. L. F. gemalt, die jetzt im Dom seyn soll, oder in S. Reparata, der ältesten mit dem neuen Dom späterhin verbundenen Hauptkirche. Dies Werk hatte die Bahn zum bessern Geschmack gebrochen. Als Raffael und seine Schule in Aufnahme kamen, benutzte dies Neapel mittels einiger Schüler unter allen Städten zuerst; zu jenen Schülern kamen noch gegen die Hälfte des Jahrhunderts einige Anhänger Michelangelo's. Und so sah denn diese Schule bis beinahe 1600 nichts, als diese hohen Muster und deren Nachahmer, ausser dass Einige auch Tizian sich ergaben.

Wir eröffnen die neue Reihe mit Andrea Sabbatini

di Salerno. Dieser, seitdem er Pietro's Bild im Dom gesehen, von dessen Styl entzückt, machte sich, sobald er konnte, auf den Weg zu Perugino, um seine Schule zu besuchen. Als er aber, ich weiss nicht wo, einige Maler gesprochen, welche die von Raffael für Julius II. gemalten Bilder gesehen hatten, änderte er seinen Plan, begab sich nach Rom und ward Schüler dieses grossen Meisters. Er blieb nicht lange bei ihm; denn der Tod seines Vaters zwang ihn, im Jahr 1513 wider seinen Willen heimzukehren; aber er war ein neuer Mensch. Man erzählt, er habe in der Kirche della Pace und im Vatican mit Raffael gemalt, und habe seine Bilder gut copirt; seinen Styl wenigstens ahmte er gut nach. Im Vergleich mit seinen Mitschülern fliegt er zwar nicht so hoch, als Giulio, übertrifft aber Raffaele del Colle und andere dieses Schlags; er ist ein guter Zeichner, wählsam in Zügen und Gebärden, etwas überladen in Schatten, hart in den Muskeln, breit in den Falten der Gewänder und hat ein noch immer frisches Colorit. Er arbeitete viel in Neapel, wie das Verzeichnis seiner Bilder beweiset. Unter seine bessern zählt man einige in S. Maria delle Grazie, ausser den dort und anderwärts ausgeführten Wandbildern, die als Wunder der Kunst gepriesen werden, und jetzt grossentheils untergegangen sind. Viel arbeitete er auch für seine Vaterstadt, für Gaeta und fast für das ganze Reich in Kirchen und für Privatsammlungen, wo man in der That sehr schöne Madonnen sieht [1].

1) Raffael's Styl fand auch in Sicilien Nachahmer. Zuerst bekannte sich zu ihm Salvo di Antonio, Antonello's Enkel, von welchem in der Sacristei der Hauptkirche ein Uebergang U. L. F. ganz in Raff. Style ist, wie der Geschichtschreiber sagt; wiewol Salvo nicht der sogenannte Raffaello di Messina, sondern Girolamo Alibrandi ist. Jetzt hören wir wunderbare Dinge von ihm, den wir nicht einmal dem Namen nach kannten. Aus einer Bürgerfamilie stammend, freiedel unterrichtet, trieb er statt des Rechtes, wozu ihn die Aeltern bestimmten, die Malerei, und nachdem er den Grund in der Messiner Schule der Antonj gelegt, trieb er sein Gebäude in Venedig höher hinauf, war Schüler Antonello's, Freund Giorgione's, Nachahmer des Besten an jedem Meister. Nach vieljährigem Aufenthalt daselbst begab er sich nach Mailand in Vinci's Schule, wo er eine gewisse Härte des Styls, welche er mit hingebracht, ablegte. Bis hieher ist kein Anstoss in der Erzählung. Nun heisst es aber weiter, in sein Vaterland zurückberufen, wollte er erst Coreggio und Raffael sehen, und ging wieder um 1514 nach Messina; dem widerspricht aber die Zeitrechnung; denn Lio-

Andrea unterrichtete viel Jünglinge, deren jedoch einige auch andere Meister studirten und also nicht ganz bei seinem

nardo ging 1499 von Mailand weg, als Raffael nur noch ein hoffnungsvoller Jüngling, und Coreggio kaum aus der Kindheit war. Ich habe jedoch schon anderwärts bemerkt, dass die Geschichte der Malerei von dergleichen Verstössen voll ist. Dieser Maler, heisst es, gleicht dem; also war er sein Schüler, oder kannte ihn. Bei Luini in der Mailändischen Schule komme ich darauf zurück und bemerke, wie ein Lionardist fast nothwendig in eine Stylverwandtschaft mit Raffael übergehen musste. So erging es auch Alibrandi, der jedoch auch mit Andern Aehnlichkeit hatte, so dass seine Bilder unter mehrern Namen zerstreut sind, weil sie bald diesem, bald einem andern ausgezeichneten Künstler ähnelten. In seiner Vaterstadt in der Kirche der Candelora ist eine Reinigung Mariä, ein Bild von 24 Sicil. Spannen, an Anmuth, Colorit, Perspective und was sonst das Auge bezaubern kann, ein Meisterstück! Polidoro ward so davon ergriffen, dass er, um es unter einer Decke zu verwahren, in Gouache eine Kreuzabnahme malte und mit dieser trefflichen Hülle es ehrte und der Nachwelt erhielt. Girolamo starb in der Pestzeit 1524, mit ihm andere berühmte Meister dieser Schule, welche einige Jahre danieder lag, bis sie sich durch Polidoro zu neuen Ehren erhob. *L.* — Es ist die Frage entstanden, ob Raffael selbst jemals in Neapel war? Diejenigen, welche Raffael's Anwesenheit in Neapel behaupten, berufen sich auf eine Stelle in *Vasari Vite de' più eccellente pittori, scultori e architetti Tomo Quinto.* 1792. *Ausg. von Siena, p.* 277. Nachdem Vasari von dem Frescobilde, welches den Rückzug Attila's vorstellt und sich im Vatican zu Rom befindet, gesprochen hat, sagt er: *In questo medesimo tempo fece a Napoli una tavola, la quale fu posta in S. Domenico nella Capella dov' e il Crocifisso che parlò a San Tommaso d'Aquino.* Dieses Gemälde ist das sorgsam gemalte Bild, welches unter dem Namen der Madonna mit dem Fische bekannt ist, und gegenwärtig im Besitz des Königs von Spanien sich befindet. Wenn Raffael dieses Bild zu Neapel malte (*fece a Napoli*), so muss er sich geraume Zeit daselbst aufgehalten haben; und dies ist, was Zweifel gegen die Meinung erregt, dass Raffael in Neapel war, weil die Arbeiten im Vatican damals seine Gegenwart in Rom erforderten. Auch haben Andere an Vasari's Worten: Zur selben Zeit (*medesimo tempo*), Anstoss gefunden, weil kein Ding zur selben Zeit an zwei verschiedenen Orten seyn kann, Raffael also auch nicht um dieselbe Zeit in Rom und Neapel seyn konnte. So wenig Werth nun auf solche Sylbenstechereien zu legen ist, so glaubten wir dies hier doch nicht ganz übergehen zu dürfen, da jeder, selbst der kleinste Umstand, der Beziehung auf das Leben eines Mannes, wie Raffael, hat, den Verehrern desselben oft wichtig scheint. Halten wir uns mehr an den Sinn, als an die genaue Bedeutung von Vasari's Worten, so ist diese Stelle wol so zu deuten, dass die Madonna mit dem Fisch um die Zeit, in der er den Attila malte, für die Kirche St. Domenico zu Neapel entstand, R. aber deshalb nicht in Neapel selbst sich aufhielt. Gewöhnlich werden solche Bedenklichkeiten über einzelne Worte und Zahlen von Leuten erhoben, die sich zu keiner höhern Kunst- und Lebensansicht erheben können und daher am Kleinlichen haften. Wesentlicher als eine kurze Anwesenheit Raffael's in Neapel, war es wol für die Künst-

Style verharrten, wie ein gewisser Cesare Turco, der mehr nach Pietro sich hinneigt; ein guter Oel-, aber höchst unglücklicher Wandmaler. Ganz Andrea's Zögling war Francesco Santafede, Fabrizio's Vater und Meister; beides Maler, die im Colorit wenig ihres Gleichen in der Schule haben und so einander gleichen, dass sie Einer und derselbe scheinen. Dennoch finden Kenner im Vater mehr Kraft und Farbe in den Schatten; man rühmt seine Deckengemälde in der Nunziata, und bei dem Fürsten von Somma eine Kreuzabnahme. Vor allen Schülern Andrea's glich ihm ein gewisser Paolillo, dessen Arbeiten fast alle dem Meister zugeschrieben, aber von Dominici ihm wieder zugeeignet worden sind. Wär' er nicht sehr jung gestorben, er wäre die Zier der Schule geworden.

Polidoro Caldara, oder di Caravaggio kam im Jahr 1527, als Rom geplündert ward, nach Neapel. Er starb auch in Neapel nicht Hungers, wie man dem Vasari aufgeheftet hatte. Andrea von Salerno, sein ehmaliger Mitschüler, nahm ihn in seinem Hause auf und machte ihn in der Stadt bekannt, wo er nicht wenig Aufträge bekam und, ehe er nach Sicilien ging, einige Schüler bildete. Wie wir schon bemerkten, hatte er sich in Rom durch seine Helldunkel bekannt gemacht; in Neapel und Messina versuchte er sich in Farben. Seine Farbe in Oelgemälden war blass und dunkel, wenigstens eine Zeitlang; und in dieser Art habe ich einige Stücke aus der Leidensgeschichte in Rom bei Gavin Hamilton gesehen, die aus Sicilien kamen, übrigens in Zeichnung und Erfindung köstlich waren. Vasari, der von diesem herrlichen Geiste mit einer Art von Begeisterung schreibt, hat ein Bild, das er kurz vor seinem Tode in Messina malte, bis in den Himmel erhoben; einen Christus, der unter einer Menge Volks nach der Schädelstätte geführt wird. Er behauptet, das Colorit sei reirend [2]).

ler dieser Schule, dass so ausgezeichnete Werke von ihm in dies Land kamen; wie z. B. *lo Spasimo di Sicilia*, *la Vierge au Poisson*, eine andere noch jetzt in den Studien zu Neapel befindliche heilige Familie und eine Madonna auf dem Throne, im königl. Palast daselbst. *Q.*

2) Man sieht in der That in der Sacristei der Kirche zu St. Elmo einige Gemälde von Caravaggio, so wie andere von Spagnolatto,

Gianbernardo Lama, anfangs Amato's Schüler, nahte späterhin Polidoro, in dessen Style er eine Pietà in S. Giacomo degli spagnuoli malte, welche hinsichtlich des Gedankens von Vielen dem Meister zugeschrieben wurde; so richtig und kräftig waren die Zeichnungen, so mannichfaltig die Gebärden, und so geschmackvoll die Anordnung! Meistens jedoch liebte er einen sanfteren Styl, zu welchem ihn Natur und Vorliebe für den Salernitaner hinzogen. Dieser Wahl wegen misachtete er Marco di Pino, einen Michelangelisten, wie wir sagten, wie nüchtern und bescheiden er auch war. In *Capece's Segretario* steht ein schöner Brief an Lama, worin er unter andern sagt: „Ich weiss, Ihr schmält auf M. Marco von Siena, weil Ihr reizender malt und er sich an die starken Glieder hält, ohne die Farbe zu vertreiben. Aber ich weiss nicht, was Ihr von ihm wollt; lasst ihn doch auf seine Weise malen und malt Ihr auf die Eurige!"

Auch ein Spanier Francesco Ruviale, Polidorino wegen der glücklichen Nachahmung des Meisters genannt, wird in Neapel erwähnt. Er malte mit diesem für die Orsini einige Geschichtsbilder dieser berühmten Familie, und als der Meister fortging, allein mehreres zu Monte Oliveto und sonst. Es ist aber grösstentheils untergegangen, wie es in Rom noch weit mehrern Bildern des Polidoro erging. Dieser Ruviale scheint mir von dem andern Spanier Ruviale verschieden, welcher unter Salviati's Schüler und Vasari's Gehülfen in der Canzelei gerechnet wird, bei welcher Gelegenheit er, wie Vasari selbst sagt, sehr handfertig ward. Dies war unter Paul VII. im Jahr 1544, wo Polidorino schon Meister seyn musste. Palomino hat kein Wort von einem Landsmann Ruviale gesagt; ein Beweis, dass beide Genannte nie nach Spanien zurückkehrten!

Einige zählen unter Polidoro's Schüler einen trefflichen Praktiker und tüchtigen Coloristen, Marco Calabrese, zubenannt Cardisco. Vasari zieht ihn jedem Landsmanne

welche wärmer und klärer gehalten sind, als die Werke dieser Maler an andern Orten, gleichsam als hätte die heitere, helle Lage des Orts, für welchen diese Werke bestimmt waren, ihre Manier veredelt und erleuchtet. *Q.*

seiner Zeit vor und bewundert ihn als eine auf fremdem Boden gediehene Frucht. Diese Bemerkung wird Niemand wahr finden, der da weiss, dass das heutige Calabrien der Ort des alten Grossgriechenlands ist, wo ehmals die Künste ihre höchste Stufe erreichten [3]). Cardisco arbeitete viel in Neapel und dem Lande; besonders lobt man den Streit Augustin's in seiner Kirche zu Aversa. Als seinen Schüler nennt man Gio. Batista Crescione, der mit Lionardo Castellani, seinem Schwager, malte, als eben Vasari schrieb; wesshalb er sie denn auch nur wie im Fluge berührte. Uebrigens stiftete Polidoro in Messina, wo man seine berühmtesten Zöglinge zu suchen hat [4]), eine sehr blühende Schule.

3) Lanzi, der sich darin gefällt, Vasari zu widersprechen, bedachte wol nicht, dass von dem Griech. Kunstgeiste und Bildung in den Calabriern wol keine Spur zurückgeblieben war. *Q*.

4) Hier ein Verzeichnis derselben! Deodato Guinaccia ist gleichsam der Giulio dieses neuen Raffael, nach dessen Tode er sein Malergeräth sich anschaffte und seine Schule aufrecht hielt; ja, wie Giulio, vollendete er einige von Polidoro angefangene Werke, wie die Geburt in der Kirche dell' Alto Basso, welche für Polidoro's bestes Bild gilt. Auch in seinen eigenen Bildern ahmt er seinen Styl trefflich nach, wie in der Dreieinigkeit bei den Pellegrini, oder in der Verklärung zum Salvatore de' greci. Er flösste seinen Geschmack seinen Schülern ein, unter welchen die am meisten genannten und durch noch jetzt vorhandene Werke bekannten Cesare di Napoli und Francesco Comandè sind, durch und durch Polidoristen. Hinsichtlich des Letztern jedoch wird ein Misgriff gethan, indem er sehr oft mit seinem Bruder Gio. Simone Comandè arbeitete, welcher einen unverkennbaren Beischmack der Venediger Schule hat, wo er gelernt hatte, so dass diesem, als dem gelehrtern, manche Arbeit des Andern beigelegt wird. Aber Verständige können sie nicht verwechseln, auch nicht in den gemeinschaftlichen Arbeiten, wie dem Martyrthum des Bartolommeo in seiner Kirche, oder den morgenländischen Weisen in Basicò. Wer hier und in ähnlichen Bildern Polidoro von den Venezianern unterscheiden kann, wird auch die Figuren beider Brüder unterscheiden und jedem das Seine geben.

Polidoro hatte Mariano und Antonello Riccio, Vater und Sohn, in seiner Schule: den Ersten, um seinen Styl, den er vom frühern Meister Franco hatte, zu vertauschen; den Zweiten, um den Polidorischen sich vom Hause aus anzueignen. Beiden gelang ihr Vorhaben; aber der Vater war ein so glücklicher Nacheiferer des neuen Meisters, dass seine Werke unter des Meisters Namen zerstreut sind. So sagt die Geschichte; es mag aber wol nur von Käufen die Rede seyn, wo etwa minder Kundige getäuscht wurden; denn wenn je ein Maler vollkommen nachzufälschen schwer ist, so ist es Polidoro da Caravaggio. Uebrigens kann man die Vergleichung in Messina selbst anstellen, in etlichen Kirchen, wie der der

Gio. Francesco Penni, oder il Fattore kam einige Zeit nach Polidoro nach Neapel, und starb bald darauf 1528. Er trug auf zweifache Weise zu Förderung der Neapler Schule bei; einmal, indem er das grosse Abbild der Raffaelschen Verklärung [5]) dort liess, welches er in Rom mit Perino gemalt hatte, und das nachher in S. Spirito degli Incurabili aufgestellt Lama und den besten Malern zum Studium diente, bis es mit andern auserlesenen Bildern und Bildwerken in Neapel vom Vicekönig Don Pietro Antonio d'Aragona gekauft und fortgeschafft ward. Zweitens hinterliess er dort einen Schüler, Namens Lionardo, von seinem Geburtsort gewöhnlich il Pistoja genannt, einen trefflichen Coloristen, wiewol in der Zeichnung nicht gleich tüchtig. Wir haben bei Raffael von

reuigen Sünderinnen, wo Polidoro's Pietà und Mariano's Madonna della Carità unfern von einander sind.

Stefano Giordano war auch ein guter Nachtreter Caldara's, und als ein vorzügliches Werk von ihm wird sein grosses Abendmahl im Kloster des heil. Gregor von 1541 gelobt. Mit ihm hält Jacopo Vignerio Schritt, dessen 1552 gemaltes Bild, Christus als Kreuzträger, in S. Maria della Scala, als trefflich geschildert wird.

Ich schliesse dies Verzeichnis mit dem ruchlosen Calabrier Tonno, welcher dem Schulenhaupte das Leben nahm, um ihm sein Geld zu stehlen; welches greuliche Verbrechen er mit dem Galgen büsste. Er war kein gemeiner Maler, soviel man aus seiner Erscheinung in der Andreaskirche sehen kann, wo er in einer Figur das Gesicht des unglücklichen Meisters wiedergab.

Mancher wird vielleicht auch Antonio Catalano zu Polidoro's Schule ziehen wollen, weil er Deodato's Schüler war. Aber die Geschichte sagt, dass dieser nach Rom gegangen, um bei Barocci zu lernen. Da nun aber Barocci nie in Rom lehrte, so müssen wir vielmehr sagen, er habe diesen studirt und so dies blühende Colorit, das Duftige gewonnen, das er mit etwas Geschmack Raffael's zu verbinden wusste, der sein anderes hochverehrtes Muster war. Seine Bilder haben wegen dieses Vereins zweier Style viel Werth, und besonders wird sein grosses Bild, die Geburt, bei den Capucinern del Gesso gelobt. Man darf diesen nicht mit dem jüngern Antonio Catalano verwechseln, Gio. Simone Comandè's Schüler, aus dessen und Anderer Styl er sich einen sehr lebendigen, aber uncorrecten und flüchtigen bildete, so dass man viele Bilder von ihm hat, aber wenig schätzt. *L.* — Wie aus der langen Note des Lanzi zu ersehen, hatte Polidor einen mächtigen Einfluss auf die Neapolitaner, doch war dieser nicht von vortheilhafter Art; denn selten sind seine Arbeiten so klar und warm, wie jene Bilder in St. Elmo, sondern öfters finster, roh und flüchtig und die Fehler pflanzen sich leichter fort, als die Vorzüge. *Q.*

5) Schöne Copie derselben von Penni in der Gallerie Sciarra Colonna zu Rom. *Q.*

ihm gesprochen, und weitläufiger bei den Florentinern, in deren Gebiet zu Volterra und anderwärts man einige Bilder von ihm hat. Nachdem er in Neapel seinen Penni verloren, verlebte er dort seine übrigen Tage und verdiente sich viel bei den grossen Herren. Für öffentliche Arbeiten ward er weniger gebraucht. Seine Stärke waren Bildnisse.

Il Pistoja war einer von den Lehrern des Francesco Curia, wie man sagt, eines Malers, der, wiewol etwas manierirt nach Vasari und Zucchero, doch wegen des Adels und Reizes seiner Compositionen, der Schönheit der Gesichter und des natürlichen Colorits gelobt wird. Diese Gaben bewährt er vorzüglich in einer für die Kirche della Pietà gemalten Beschneidung, welche von Ribera, Giordano, Solimene für eins der schönsten Bilder in Neapel gehalten wurde. In Ippolito Borghese hinterliess er einen vollkommenen Nachahmer, der jedoch viel ausser seiner Vaterstadt lebte, wo wenig, aber geschätzte Bilder von ihm vorhanden sind. Er war 1620 in Perugia, wie Morelli in der Beschreibung der dortigen Bilder und Bildwerke erzählt, und malte eine Himmelfahrt U. L. F., die in S. Lorenzo aufgestellt ward.

Schüler und Gehülfen des Perino del Vaga in Rom waren zwei Neapolitaner: Gio. Corso, von Amato, nach Andern von Polidoro in die Kunst eingeweiht; und Gianfilippo Criscuolo, den Salerno lange unterrichtete. Von Corso ist wenig in Rom, das mindestens nicht nachgebessert wäre; und nichts wird seinem Kreuztragenden Christus in der Lorenzokirche gleich geachtet. Criscuolo copirte in der kurzen Zeit seines Aufenthalts zu Rom Raffael häufig und war ganz leidenschaftlich für diese Schule; jedoch folgte er mehr seiner natürlichen Scheu und Blödigkeit und nahm eine etwas trockene Manier an. Dies macht ihm allerdings Ehre in einer Zeit, wo man in den Umrissen so übermässig ausschweifte und immer mehr von Raffael's Bestimmtheit sich entfernte. Uebrigens wird er seiner Lehrhaftigkeit wegen vorzüglich gelobt.

Aus seiner Schule ging Francesco Imparato hervor, derselbe, der nachher von Tizian unterwiesen, ein so trefflicher Nacheiferer seines Styls ward, dass Caracciolo seinen

heil. Petrus Martyr in dessen Kirche zu Neapel als das beste bis dahin dort gelieferte Bild empfahl. Man darf diesen Francesco nicht mit Girolamo Imparato, seinem Sohne, verwechseln, der nach Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts in grossem, vielleicht unverdientem Rufe stand. Er hatte den Venediger, und zuweilen den Lombardischen Styl, weil auch er Colorit zu studiren gereiset war; der Rosenkranz in der Kirche des heil. Thomas von Aquino, wie andere Werke, sind die Frucht seines Strebens. Der Ritter Stanzioni, der ihn kannte und sein Nebenbuhler war, setzt ihn dem Vater in Geschicklichkeit nach und schildert ihn als einen mit seinem Wissen ungemein Prunkenden.

Nach den Raffaelisten, deren Folgereihe wir hiermit geschlossen haben, sah die Neapler Schule zwei anderwärts erwähnte Nachtreter Michelangelo's; den ersten, Vasari, welcher 1544 den Speisesaal der Olivetaner Mönche zu malen berufen ward, und nachher viele Aufträge erhielt, die er theils in Neapel, theils in Rom vollzog. Dort half er in der Baukunst, worin er mehr leistete, als in der Malerei, und gestaltete diesen im sogenannten gothischen Styl gebauten Ort um, veränderte das Gewölb, schmückte die Arbeit mit neuerer Stuccatur, die man in Neapel noch nicht gesehen hatte, und malte eine bedeutende Menge von Figuren mit der Schnelligkeit und Mittelmässigkeit, die seine Arbeiten grösstentheils bezeichnet. Er blieb ein Jahr dort, und was er der Stadt genützt, mag er hier selbst aussprechen! „Es ist merkwürdig," sagt er, „dass nach Giotto in einer so edlen und grossen Stadt keine Meister waren, die in der Malerei etwas Wichtiges geleistet, wiewol Einiges aus Perugino's und Raffael's Hand hervorgegangen war. Darum nun strebte ich, nach meinen geringen Kräften, dahin, dass die Geister dieses Staats zu grossen und ehrenwerthen Leistungen geweckt würden; und mag nun dies, oder Anderes gewirkt haben, seitdem sind in Stucco und Malerei ausser den obgenannten viel schöne Arbeiten geliefert worden." Es ist nicht leicht zu errathen, warum Vasari die Bilder mehrerer wackerer Künstler, selbst des Andrea von Salerno nicht für gross hielt; ja, warum er einen so ausgezeichneten Künstler nicht einmal genannt, der seiner Geschichte mehr Ehre gemacht haben würde, als sie ihm ver-

leihen konnte. War es ein Zug der Eigenliebe, dass er weder ihn, noch einen andern Landsmann anerkennen mochte, weil er für den Hersteller des Geschmacks in Neapel gelten wollte? Oder war es Folge der mancherlei und langen Mishälligkeiten zwischen den Neapler Malern und ihm, wie Dominici sagt? Oder war dies der Grund, dass, wie ich in der Vorrede bemerkte, an Bildern Einem gerade das misfällt, was Vielen gefällt? Urtheile jeder nach Gefallen! Ich meines Theils, so geneigt ich bin, ihn wegen mancher Uebergehung, die in diesem Werke unvermeidlich war, zu entschuldigen, kann doch dies Schweigen nicht wohl verteidigen. Auch haben die Geschichtschreiber dieser Stadt nicht unterlassen darüber zu klagen, ja zu schmähen und ihn als einen Verderber der Malerei anzuklagen. So wahr ist, dass wer ein Volk in seinen Schriften beleidigt, einen Schriftsteller verletzt, der nie stirbt!

Der zweite Anhänger und Schützling Michelangelo's, darum nicht sein Schüler, wie Andere glauben, der in Neapel arbeitete, war Marco di Pino, oder Marco da Siena, dessen wir mehrmal erwähnten. Er scheint 1560 dahin gekommen zu seyn, wurde gut aufgenommen, erhielt das Bürgerrecht, und wiewol er fremd war, that ihm dies doch keinen Eintrag bei diesen Bürgern, die gegen rechtschaffene Fremde, wie er es war, von Natur sehr herzlich sind. Alle aber schildern ihn als einen aufrichtigen, leutseligen, achtungswerthen Mann. Er stand dort im Rufe des ersten Malers, wurde oft in bedeutenden Arbeiten in den grössern Stadtkirchen und einigen des Königreiches gebraucht; wiederholte in mehrern Bildern die schon in Rom gemalte Kreuzabnahme, aber mit neuen Veränderungen; und die in S. Giovanni de' Fiorentini vom Jahre 1577 wird sehr geschätzt. Die Beschneidung in der alten Jesuitenkirche, wo Parrino sein und seiner Gattin Bildnis findet [6]), die Anbetung der morgenländischen Weisen und andere Bilder von ihm haben seiner würdige Ansichten; denn er war ein tüchtiger Baumeister und Schriftsteller über Baukunst. Sein Verdienst als Maler anlangend,

6) Dies sind oft nur Volksagen, denen man ohne geschichtlichen Grund nicht glauben darf. Nicht einmal nur hat es sich getroffen, dass dergleichen Bildnisse den Schutzherren des Altars gehörten.
L.

glaube ich nicht zu irren, wenn ich sage, dass unter den Michelangelisten kein minder übertriebener Zeichner, und kein stärkerer Colorist, als er, gewesen. Doch bleibt er sich nicht gleich: in der Kirche des heil. Severino, wo er vier Bilder malte, ist auch eine Geburt U. L. F., welche den übrigen nicht gleich kommt; das Handwerkmässige war unter den damaligen Malern so gäng und gebe, dass nur Wenige davon frei blieben. In Neapel zog er mehrere Schüler, keinen berühmtern aber, als Gio. Angelo Criscuolo. Dieser war Bruder des bereits genannten Gio. Filippo, und bekleidete das Amt eines Notars, ohne daneben die von Jugend auf getriebene Miniaturmalerei zu vernachlässigen. Aus Nacheiferung seines Bruders wollte er auch grössere Figuren malen und studirte sich in seines Lehrers Marco Styl sehr ein.

Diese beiden Künstler legten den Grund zur Geschichte der Neapolitaner Malerei. Aus der Druckerei der Giunti in Florenz war 1568 die neue Ausgabe des Vasarischen Werks hervorgegangen, worin der Vf. sehr kurz im Leben Daniello's von Volterra über Marco da Siena spricht. Er sagt nur, er habe bei diesem Meister viel gelernt, Neapel als seine Vaterstadt betrachtet, dort stets gewohnt und gearbeitet. War nun entweder Marco mit diesem Lobe nicht zufrieden, oder verdross ihn Vasari's Schweigen über viele Siener Künstler, und fast alle Neapolitaner, er nahm sich vor, gegen das Werk zu schreiben. Nun hatte er unter seinen Schülern den kurz vorher genannten Notar, welcher ihm aus Urkunden und Ueberlieferungen gezogene Nachrichten über Neapolitaner Künstler verschaffte, woraus Marco einen Discorso verfasste. Er scheint ihn 1569 geschrieben zu haben, also ein Jahr nach der Erscheinung des Vasari; und dies war der erste Entwurf einer Kunstgeschichte Neapels, der jedoch damals noch nicht erschien. Erst 1742 gab ihn, und nicht ganz, Dominici heraus mit Criscuolo's Nachweisungen in Neapelischer Sprache, und einer Zugabe anderer über die nachfolgenden Künstler von zwei wackern Malern, Massimo Stanzioni und Paolo de' Matteis gesammelten und ausgearbeiteten. Andere theils von ihm selbst gesammelte, theils ihm von einigen gelehrten Freunden, wie dem ausgezeichneten Alterthumsforscher Matteo Egizio, mitgetheilte gab Domi-

nici selbst dazu. Der neue *Wegweiser* oder die *Breve descrizione di Napoli* wünscht an diesem starken Werke mehr Sachen, bessern Vortrag und weniger Weitschweifigkeit; man könnte, mit Bezug auf einige ältere Thatsachen, auch hinzusetzen, bessere Kritik und, hinsichtlich einiger Neuern, weniger Nachgiebigkeit. Uebrigens hat Neapel durch ihn eine durchaus schätzbare Geschichte der Malerei, wegen der Urtheile über die Künstler, die meistens von andern Künstlern herrühren, welche durch ihren Namen dem Leser Vertrauen einflössen. Ob Baukunst und Bildhauerei gleich gut dort stehen, will ich hier nicht in Frage ziehen.

In vorgenannter Geschichte kann der Leser andere Neapler Künstler finden, welche zum Ende dieses Zeitraums gehören, wie einen Silvestro Bruno, der in der Stadt für einen guten Meister galt; einen zweiten Simone Papa, oder del Papa, einen geschickten Wandmaler; ebenso einen zweiten Gio. Antonio Amato, der zum Unterschied vom ersten der jüngere heisst. Er war in der Malerei erst vom Oheim, dann von Lama unterrichtet worden, deren Styl er im Verlauf der Zeit nachahmte. Er stand unter seinen Landsleuten sehr in Ansehen; das Jesuskind in der Armenbank wird von dem Geschichtschreiber für ein ausgezeichnetes Werk ausgegeben. Zu diesen Malern kann man noch die fügen, welche ausser dem Vaterlande lebten, wie den von Pius IV. in Rom sehr geehrten, nachher als Ingenieur Alfonsens II. zu Ferrara verstorbenen Pirro Ligorio, und Gio. Bernardino Azzolini, oder vielmehr Mazzolini, in dessen Lobe Soprani und Ratti übereinstimmen. Er kam um 1510 nach Genua und fertigte dort Arbeiten, die jener goldenen Zeit würdig waren; war in Wachsarbeiten vorzüglich und bildete so ausdrucksvoll Köpfe, dass sie zu leben schienen. Dieselbe grosse nachhaltige Kraft prägte er auch seinen Oelbildern ein, vor allen der heil. gemarterten Agata in S. Giuseppe.

Die hörigen Städte hatten in diesem Jahrhundert auch ihre Schulen, oder wenigstens ihre Maler, theils solche, die im Vaterlande blieben, theils solche, die auswärts lebten. Cola dell' Amatrice, auch dem Vasari bekannt, der im Leben des Calabriers von ihm geschrieben, wohnte in Ascoli Picener Gebiets, und galt in der ganzen Landschaft für einen seltenen

Baukünstler und Maler. In manchen Bildern hat er etwas Trockenes; es waren aber vielleicht seine ersten; denn in andern hat er wieder eine Fülle der Zeichnung und was immer an einem guten neuern Maler gefallen kann. Sehr gelobt wird im *Wegweiser in Ascoli* das Bild im Betsaale des *Corpus domini*, U. H., der den Aposteln das Abendmahl spendet.

Pompeo dell' Aquila ist ein fleissiger Maler von sanfter Farbengebung, nach Orlandi, der in Aquila viele Bilder, besonders meisterhafte Wandgemälde von ihm sah. In Rom im S. Spirito in Sassia ist eine schöne Kreuzabnahme von ihm. Baglione und alle Geschichtschreiber seiner Zeit übergehen ihn. Giuseppe Valeriani, ein anderer Aquilaner, wird in mehrern Schriften erwähnt. Er arbeitete in derselben Zeit und in derselben Kirche di S. Spirito, wo eine Verklärung von seiner Hand ist. Man sieht darin das Streben, F. Sebastiano nachzuahmen; aber er ist schwerfällig in der Zeichnung und zu trübe im Colorit. Als er nachher in die Gesellschaft Jesu trat, milderte er diese erste Manier. Das Beste von ihm ist eine Verkündigung in einer Jesuitencapelle nebst andern Geschichten U. L. F., wo man schöne, von Scipione da Gaeta hinzugemalte Gewänder sieht. Seiner Geburt nach gehört auch er dem Königreich Neapel an; jedoch ist von ihm und dem Ritter di Arpino, die in Rom lehrten, unter den Meistern jener Schule gehandelt worden.

Marco Mazzaroppi di S. Germano lebte nicht lange, ist aber in guten Sammlungen wegen eines natürlichen und fast an die Niederländische Lebendigkeit gränzenden Styls beliebt. In Capua schätzt man Tafel - und andere Bilder von Gio. Pietro Russo, der, nach einem Studium in mehrern Schulen dahin zurückkehrte und viel und löblich arbeitete. Matteo da Lecce, ich weiss nicht wo unterrichtet, zeigte sich in Rom als Michelangelisten, oder nach Andern als Salviatisten. Allerdings legte er sich sehr auf derben Gliederausdruck und Muskelandeutung. Meistens malte er a fresco; man lobt seinen Propheten, den er für die Gesellschaft des Kirchenbanners malte, der so hervortritt, dass er, wie Baglione sagt, aus der Mauer springen zu wollen scheint. Wiewol damals viel Florentiner in Rom waren, schien er doch der einzige, der Michelangelo's Gericht gegenüber den

Fall der aufrührischen Engel malen konnte, welchen Buonarroti zwar sich dachte, aber nicht ausführte. Auch schien es gut als Gegenstück den Streit zwischen den Fürsten der Engel und Lucifer über Mosis Körper beizugeben; ein Gegenstand, der aus Jacobi Briefe entlehnt, und der andern Aufgabe sinnverwandt war. Matteo ging mit grosser Spannung an das Werk; aber welcher Unterschied! Er arbeitete auch in Malta, ging dann nach Spanien und Indien und trieb dort einen einträglichen Handel, bis er, auf Schätzesammeln erpicht, seinen ganzen Reichthum zusetzte und in grossem Mangel starb. Zwei Calabrier von ungewissem Vaterlande giebt uns noch die Geschichte an. Der eine, Nicoluccio, wird unter Lorenzo Costa's Schülern, jedoch nur im Vorbeigehen, erwähnt werden, weil ich von diesem Vatermörder, möcht' ich ihn nennen, nichts weiss, als dass er seinen Meister umbringen wollte. Der zweite, Pietro Negrone, wird von Dominici unter den fleissigen und gebildeten Malern genannt. In Sicilien zweifle ich nicht mögen viele Maler gelebt haben, die diesem Zeitraum angehören, ausser Gio. Borghese, Costa's Schüler, Laureti, den ich bei Rom und Bologna erwähne, und einigen andern, die mir beim Lesen vorgekommen sind, ohne dass sie mich durch bedeutende Werke festgehalten hätten. Fruchtbarer an Sicilischen Nachrichten ist der Zeitraum, welcher nun folgt.

Dritter Zeitraum.

Corenzio, Ribera, Caracciolo behaupten den ersten Rang in Neapel. Fremde, die mit ihnen wetteifern.

Nach der Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts fing Tintoretto in Venedig an unter die ersten Künstler gezählt zu werden; und gegen Ende desselben Jahrhunderts erhoben sich auch zu grossem Ruhme Caravaggio in Rom und die Caracci in Bologna. Diese drei Style verbreiteten sich schnell durch das übrige Italien und wurden in Neapel die herrschenden durch drei angesehene Maler, Corenzio, Ribera und

Caracciolo. Diese erwarben sich einer nach dem andern Ruf, vereinigten sich aber nachher und unterstützten einander gegenseitig. Während sie blühten, waren Guido, Domenichino, Lanfranco, Artemisia Gentileschi in Neapel und bildeten hier, oder anderwärts einige Zöglinge für die Neapler Schule. So ist die Zeit, welche von Bellisario bis zum Giordano reicht, der erfreulichste Zeitpunct dieser Geschichte, hinsichtlich tüchtiger Künstler und geschmackvoller Werke. Dennoch ist sie auch die traurigste nicht bloss der Neapler Schule, sondern auch der Malerei, rücksichtlich der Ränke und Missethaten, die dabei vorkommen. Gern überginge ich sie mit Schweigen, wenn sie der Geschichte der Malerei fern lägen; aber sie sind leider so sehr damit verbunden, dass sie mindestens angedeutet werden müssen. Ich werde zu gehöriger Zeit davon schreiben, wobei ich mich an Malvasia, Passeri, Bellori und besonders Dominici halten werde[1]).

Bellisario Corenzio, ein Grieche, liess sich, nachdem er fünf Jahre in Tintoretto's Schule zugebracht, um 1590 in Neapel nieder. Er hatte von Natur eine Fruchtbarkeit an Ideen und eine solche Schnelligkeit der Hand, dass er dem Meister vielleicht in der staunenswerthen Menge auch grossräumiger Gemälde gleichkommen konnte; vier fleissige Maler hätten kaum soviel malen können, als er allein. Er ist nicht mit Tintoretto zu vergleichen, der, wenn er seine Begeisterung zügeln wollte, Wenigen in der Zeichnung nachsteht, und Erfindungen, Bewegungen und Köpfe hat, welche den Venezianern, die ihn doch stets vor Augen hatten, stets unerreichbar waren. Dennoch war C. ein guter Nachahmer desselben, wenn er angelegentlich arbeitete, wie in dem grossen Bilde für den Speisesaal der Benedictiner, wo er das vom Heiland durch ein Wunder gesättigte Volk darstellte; eine Arbeit, die er in 40 Tagen vollendete! Zumeist aber hatte er eine Manier, die

1) Uns scheint diese Zeit der Neap. Schule in jeder Hinsicht die traurigste zu seyn; denn wenn man nicht blos Thätigkeit, Tüchtigkeit der Künstler und geschmackvolle Werke solche nennt, welche durch starke Gegensätze von Licht und Schatten, grosse Massen und einen leidenschaftlichen Charakter in die Augen fallen, so kann man sich eben nicht sehr über das freuen, was Corenzio, Ribera und Caracciolo förderten, sondern muss beklagen, dass Männer wie Zampieri und Guido unterdrückt und verfolgt wurden. *Q.*

in vielen Stücken mit dem Style des Ritters von Arpino übereinkam[2]), in andern etwas von der Venediger Schule hatte; doch nicht ohne einige Eigenthümlichkeit, besonders in den Glorien, die er mit tiefen, so zu sagen regenschwangern Wolken umzieht, fruchtbar an Erfindung, wie Massimo über ihn urtheilt, aber nicht wählsam. Er malte sehr wenig in Oel, wiewol er in Kraft und Verbindung des Colorits viel Verdienst hatte. Habgier trieb ihn zu grossen Wandbildern an, wo er denn im Auffinden von Abtheilungen glücklich war, voll, mannichfaltig, entschlossen, von guter Wirkung im Ganzen, ja, wol fleissig im Einzelnen, und, wenn ihm ein tüchtiger Mitwerber nahe war, correct, wie in der Karthause in der Capelle des heil. Januarius. Hier wendete er allen Fleiss an, weil ihn Caracciolo's Nähe spornte, der dort ein lange als sein schönstes Werk bewundertes und nachher in das Kloster gebrachtes Bild aufgestellt hatte. In andern Kirchen sind heilige Geschichten in kleinen Verhältnissen von ihm, welche Dominici sehr lobt, mit dem Zusatz, dass er dem berühmten Ansichtenmaler Mr. Desiderio half, und wunderbar angemessene kleine Figuren zu seinen Ansichten malte.

Giuseppe Ribera's Vaterland ist streitig. Palomino macht ihn, nach Sandrart's und Orlandi's Vorgang, zu einem Spanier und führt zum Beweise ein Bild des heil. Matthäus an mit der Unterschrift: *Jusepe de Ribera español de la ciudad de Xativa, reyno de Valencia, Academico romano año* 1630. Die Neapolitaner versichern, er sei in der Nähe von Lecce, aber von einem Spanischen Vater geboren, habe, um sich der Regierung, die Spanisch war, zu empfehlen, dieses Ursprungs sich gerühmt und so unterzeichnet, wesshalb

2) Im 3. B. der *Lett. pittor.* ist ein Brief des P. Sebastiano Resta dell' Oratorio, wo er sagt, es sei ihm wahrscheinlich, der Ritter von Arpino habe ihm als Jüngling nachgeahmt. Dies kann man nicht zugeben, wenn man weiss, dass Cesari sich in Rom bildete, und dass es ungewiss ist, ob er in Neapel sich niedergelassen, eh er erwachsen war. Uebrigens haben diese ungefähre Aehnlichkeit nicht nur diese Beiden, sondern viele andere Künstler. In demselben Briefe wird Corenzio der Ritter Bellisario genannt und einige Anekdoten von ihm erzählt, worunter auch die, dass er 120 Jahr alt geworden. Dies ist ein Mährchen, welches der Vf. glaubte. S. *Tiraboschi* in Antonio Allegri's Leben, wo noch andere Belege seiner Leichtgläubigkeit gegeben werden. *L.*

er auch lo Spagnoletto genannt worden. So sagen Dominici, Signorelli, Galanti. Jetzt ist der Streit entschieden, indem sein Taufzeugnis aus Sativa, jetzt San Filippo, beweiset, dass er dort geboren, worüber man die *Antologia di Roma* von 1795 nachsehen kann. Man lieset auch, dass er die Anfangsgründe der Malerei in Spanien von Francesco Ribalta, aus Valenzia, gelernt, der für einen Schüler des Annibale Caracci gehalten wird. Aber die Geschichte von Neapel, die mir jetzt hinsichtlich der Nachrichten von diesem Künstler verdächtig geworden, sagt vielmehr, er habe noch jung, oder gar als Knabe in Neapel unter Michelangelo da Caravaggio studirt, als dieser, Mordes wegen, aus Rom verbannt um 1606 dahin kam, und für Kirchen und Privatleute viel arbeitete [3]). Wie es sich nun auch mit seinem ersten Unterricht und Alter verhalte, soviel scheint ausgemacht, dass das liebste Muster, nach welchem er als Jüngling geschaut, Caravaggio gewesen. Als er nachher in Rom Raffael und Annibale, und in Modena und Parma Coreggio gesehen, betrat er nach ihrem Beispiel einen anmuthigern und heiterern Weg, auf welchem er kurze Zeit und mit wenig Glück malte, weil in Neapel auch Andere dieselbe Bahn wandelten, die schwer zu übertreffen waren. Er kehrte also zum Caravaggischen Geschmack zurück, welcher durch seine Wahrheit, Kraft, Licht- und Schattenwirkung die Menge mehr fesselt, als der anmuthige Styl, und nicht lange darauf ward er zum Hofmaler ernannt und mithin entscheidender Geschmacksrichter.

Seine Studien halfen ihm besser erfinden, wählen und zeichnen, als Caravaggio, welchem nacheifernd er bei den Karthäusern jene grosse Kreuzabnahme malte, die allein, sagte

3) Caravaggio hatte noch einen bedeutenden Schüler an dem Syrakuser Mario Minniti, der jedoch grösstentheils in Messina lebte. Da er einige Zeit in Rom mit Caravaggio gearbeitet hatte, so hatte er seinen Geschmack angenommen, so jedoch, dass er ihn zwar im Starken nicht gleichkam, dafür aber mehr Weichheit und Leichtigkeit in den Umrissen hatte. In ganz Sicilien findet man Werke von ihm; denn er malte viel und hielt zwölf junge Leute, deren Arbeiten er verbessert oder übergangen für seine verkaufte. Daher entsprechen nicht all' seine Bilder seinem Rufe. Messina hat etliche öffentliche, wie den Todten zu Naim bei den Capuzinern, die Schutzherrin Maria bei den Verginelle. *L.*

Giordano, einen tüchtigen Maler bilden und mit den ersten Lichtern der Kunst wetteifern könnte. Ungewöhnlich schön und fast Tizianisch ist das Martyrthum des heil. Januarius in der K. Capelle, und der heil. Hieronymus in der Trinità. Dieser Heilige war ihm ein Lieblingsgegenstand. Von seinen ganzen oder halben Figuren sieht man eine Menge in den Bildersammlungen, in der Panfilischen zu Rom ungefähr fünf, alle verschieden. Auch andere Bilder von ähnlichem Charakter, Anachoreten, Propheten, Apostel sind nicht selten, wo die Andeutung der Knochen und Muskeln und der Ernst der Gesichter vorwaltet, die er meistens nach der Natur malt. In demselben Geschmack sind gewöhnlich seine Profanbilder, wo er gern Alte und Philosophen darstellte, wie jenen Caravaggischen Demokritus und Heraklitus, welchen der Mar. Girolamo Durazzo in einem seiner Zimmer hat. Wenn er geschichtliche Aufgaben zu wählen hatte, waren die grässlichsten ihm die liebsten, wie Hinrichtungen, Folterungen, unter welchen der Ixion auf dem Rade in Madrid im Palast Buen Retiro berühmt ist. Ribera's Werke sind sehr häufig, in Italien besonders und Spanien. Seine Schüler zeichneten sich meistens in der niedern Malerei aus, und werden demnach gegen Ende dieses Zeitraums erwähnt werden [4]). Mit ihnen werden wir auch die Wenigen nennen, welche ihn trefflich in ganzen und halben Figuren nachahmten; wobei wir denn nicht umhin können werden, dem Leser zu betheuern, dass man nicht etwa muthmasslich, sondern glaublich die meisten Spagnoletti der Gallerien für fälschlich so genannte, und vielmehr für Werke der Schule zu halten hat.

Giambatista Caracciolo, anfangs Francesco Imparato's, dann Caravaggio's Jünger, war schon in sein Mannsalter getreten, eh er Arbeiten lieferte, die ihm einen Namen machen konnten. Hierauf ging er, von Annibale's Ruf und Bewunderung angeregt, nach Rom, wo er mit anhaltsamem Eifer in der Farnesischen Gallerie, die er genau copirte, sich zum wahren Zeichner bildete und ein guter Caraccist ward [5]).

4) Vgl. *Goethe's Winckelmann* S. 173 f. *W.*

5) Unter Annibale's Schülern finde ich Carlo Sellito erwähnt, dem auch Guarienti in seinem Abbecedario eine Stelle

Diese Geschicklichkeit nützte er nun bei seiner Rückkehr nach Neapel, um sich Ansehen zu erwerben, und bei etwanigen Mitbewerbungen es zu behaupten, wie bei der Madonna in S. Anna dei lombardi, beim heil. Karl in der Kirche S. Agnello, und beim Christus unterm Kreuze bei den Unheilbaren; Bilder, welche von Kennern als höchst glückliche Nachahmungen Annibale's gelobt werden! Uebrigens verräth er meistens durch die übertrieben starken Lichter und Schatten die Caravaggische Schule. Er war ein bedächtiger, nicht eiliger Maler. Doch hat man so schwache Werke von ihm, dass Dominici glaubt, sie seien denen zum Schimpf gemalt, welche sie nicht theuer bezahlen wollten, oder von Mercurio d'Aversa, seinem nicht eben besten Schüler.

Diese drei so eben nach der Reihe beschriebenen Maler waren die drei Häupter der fortdauernden Verfolgungen, welche mehrere Jahre nach einander nicht wenige auswärtige, zufällig dahin gekommene, oder auch eingeladene Maler in Neapel erlitten. Bellisario hatte sich theils durch seinen Ruf, theils durch Verstellung, theils auch gewaltsam eine Herrschaft, ja eine Tyrannei über die Neapler Maler verschafft. Einträgliche Bestellungen nahm er für sich; für die übrigen schlug er diesen, oder jenen von ihm abhängigen Künstler vor, deren er viele und meistens sehr alltägliche hatte. Der Ritter Massimo, Santafede, und die übrigen geschicktern, wenn sie nicht von ihm abhingen, befassten sich nicht damit, weil sie ihn als einen rachsüchtigen, betrügerischen, jeder Unthat fähigen Mann fürchteten, der sogar aus Neid Luigi Roderigo, dem geschicktesten und sittigsten seiner Schüler, Gift bereitete.

Um sich nun auf seiner Stelle zu behaupten, musste Bellisario die auswärtigen Oel- und Wandmaler verdrängen. Im Jahr 1609 kam Annibale dahin, die heil. Geistkirche und die del Gesù Nuovo zu malen, für welche er wie zur Probe seines Styls ein kleines Bild fertigte. Der Grieche und seine Jünger, welche über dies treffliche Bild urtheilen sollten, sagten einstimmig, es sei kalt und der Künstler habe keinen

gönnte, wie er denn auch löblich in einigen hdschr. Nachrichten über gute Künstler dieser Schule erwähnt wird. *L.*

Genius für grosse Arbeiten. So kehrte denn der herrliche Künstler in der brennendsten Hundstagshitze nach Rom zurück, wo er bald nachher starb. Am meisten aber ward den Auswärtigen die Capelle des heil. Januarius verleidet, welche die Abgeordneten dem Ritter von Arpino übertragen wollten, als er das Chor jener Karthause malte. Bellisario verbündete sich mit dem ebenfalls stolzen und heimtückischen Spagnoletto, und Caracciolo, die nach jenem Auftrage trachteten, und machte ihm so zu schaffen, dass der Arpinat, eh er noch das Chor vollendete, nach Monte Cassino flüchtete, und von da nach Rom zurückkehrte. Das Werk wurde Guido übertragen; aber nicht lange darauf prügelten zwei Unbekannte seinen Bedienten durch und liessen ihm durch diesen sagen, er möchte entweder den Tod gewärtigen, oder sofort abreisen; wie er denn that. Guido's Schüler, Gessi, liess sich durch dies Beispiel nicht abschrecken, sondern bat und erhielt den grossen Auftrag und begab sich mit zwei Gehülfen nach Neapel, Gio. Battista Ruggieri und Lorenzo Menini. Diese wurden meuchlings auf eine Galeere gelockt, wie um sie zu sehen, die Anker gelichtet und so sie fortgeschafft, zu grosser Betrübnis des Meisters, der trotz allen Erkundigungen auch in Rom, keine Kunde in Neapel erhalten konnte.

Da nun auch Gessi abreisete und die Abgeordneten die Hoffnung aufgaben, in ihrem Vorhaben glücklich zu seyn, so hatten sie den Ränken dieser Alleinhändler mälig nachgegeben, dem Corenzio und Caracciolo die Frescoarbeit übertragen, Spagnoletto aber die Hoffnung auf die Tafelbilder gelassen, als sie auf einmal ihren Entschluss bereuten, den Wandmalern ihre Arbeit verderben liessen und die ganze Ausmalung der Capelle dem Domenichino verhandelten. Zur Ehre dieser trefflichen und grossmüthigen Ritter darf nicht verschwiegen werden, dass sie für jede ganze Figur 100, für jede halbe 50, und für jeden Kopf 25 Ducaten bedungen. Auch für die Ruhe des Künstlers sorgten sie, indem sie vom Vicekönig schwere Drohbefehle gegen diese Meutmacher erwirkten. Aber das half nichts. Ihn für einen kalten und abgeschmackten Maler ausgeben, und bei denen, welche mit den Ohren sehen, wie es deren allenthalben gar viele giebt, verschreien, war Kleinigkeit. Sie beunruhigten ihn durch Verläumdungen, Briefe

ohne Namen, Abkratzen des Gemalten, Aschenmischung in den Kalk, damit der Anwurf risse und abfiele; und mit der feinsten Bosheit liessen sie bei ihm vom Vicekönig einige Bilder für seinen Hof zu Madrid bestellen. Diese kaum noch entworfenen Bilder wurden ihm aus dem Arbeitszimmer genommen und nach Hofe gebracht, wo Spagnoletto sie hier und da zu übermalen befahl und ohne ihm Zeit zur Vollendung zu lassen, sie an die Behörde sendete. Die Tücke des Nebenbuhlers, die Betrübnis der Abgeordneten, welche die Arbeit immer verzögert sahen, der Argwohn eines Unglücks vermochten endlich Domenichino, heimlich nach Rom zu reisen, in der Hoffnung, von da aus seine Angelegenheiten besser zu betreiben. Als das Gerücht von dieser Flucht still geworden, und er neue Maasregeln für seine Ruhe genommen hatte, kehrte er wieder an seine Arbeit zurück, malte die Geschichten umher, den Grund der Kuppel, und förderte auch seine Bilder.

Eh er sie aber beendete, ward er vom Tode überrascht, der ihm entweder durch Gift beschleunigt wurde, oder doch durch den schweren Verdruss, welchen ihm die Nebenbuhler bereiteten, und der vollends auf's höchste stieg, als sein alter Widersacher Lanfranco ankam. Er ward Zampieri beigegeben, um die Wölbung der Capelle zu malen, so wie Spagnoletto zu einem Oelbilde, zu einem andern der Ritter Stanzione; und jeder von Ehrgeiz getrieben suchte mit Domenichino mindestens zu wetteifern, wenn auch nicht ihn zu übertreffen. Caracciolo war todt. Bellisario hatte Alters wegen keinen Antheil, und nicht lange darauf begab sich's, dass er ein Gerüste bestieg, um einige seiner Wandbilder zu übermalen, herabstürzte und starb. Auch Spagnoletto hatte kein wünschenswerthes Ende; denn, weil ihm eine Tochter entehrt und er aus Gewissensangst wegen der unwürdigen Verfolgungen sich selbst verhasst geworden war und das Licht scheute, begab er sich auf's Meer; man weiss nicht, wohin er geflohen und wo er gestorben, wenn man der in Neapel geschriebenen Geschichte glauben darf. Die Spanische des Palomino lässt ihn in Neapel 1657 im 67. Jahre sterben, aber auch nicht ohne die angegebene Gewissensangst. So ernteten denn drei ehrgeizige Männer, die bald mit Gewalt, bald mit List den edeln Sinn und Geschmack so vieler Kunstfreunde

hintergangen, so vielen Künstlern den Knoten einer kläglichen und vielfältigen Tragödie geschürzt hatten, im letzten Acte keine süsse Frucht ihrer Bosheit. Und die billige Nachwelt, welche ihnen Allen Domenichino vorgezogen sieht, mag daraus lernen, dass, wer seinen Ruf und sein Glück auf unterdrücktes fremdes Verdienst gründet, auf Sand baut.

Als nun die Neapler Schule immer mehr gute Muster erhielt, vermehrte sich auch die Zahl geschmackvoller Künstler durch Lehre und Werke der erwähnten Meister; denn es liegt viel Wahres in Passeri's Bemerkung: dass dem, welcher hinlängliche Anlage zum Lernen hat, todte Werke eben so lehrreich sind, als lebendiges Wort. Den Geistern Neapels gereicht es zur Ehre, dass sie unter so mannichfaltigen neuen Stylen immer die besten wählten. Cesari bekam dort keine Anhänger, Luigi Roderigo ausgenommen[6]), der aus Belisario's Schule in seine überging, aber nicht aufhörte Manierist zu seyn, jedoch eine gewisse Anmuth und Gewähltheit sich aneignete, die er früher nicht hatte. Diese flösste er auch seinem Neffen Gianbernardino ein, der, weil er Cesari's Styl nahe kam, von den Karthäusern gewählt wurde, die Arbeit zu vollenden, die jener unvollendet gelassen.

So folgten denn fast alle der Spur der Caraccisten, und besser, als jeder andere, betrat diese Bahn der Ritt. Massimo Stanzioni, der von Einigen für das ausgemachte Muster der Neapler Schule gehalten wird, wovon er, wie gesagt, viel Kunde gesammelt hat. Ein Schüler des Caracciolo, welchem er im Geschmack verwandt ist, nützte er auch Lanfranco, den er in einer Hdschr. seinen Meister nennt,

6) Anders wird von ihm in den *Memorie de' pittori messin.* gesprochen, und bemerkt, sein wahrer Stammname sei Rodriguez, er habe in Rom studirt, dann in Neapel gearbeitet, in dessen *Wegweisern* er oft genannt wird. Ferner, sein Bruder Alonso habe ihn seines Römischen Geschmacks wegen Knecht des Alten genannt, wogegen er ihn, der in Venedig gebildet war, Knecht der Natur nannte. Uebrigens war sein Bruder Alonso, der in Sicilien lebte, angesehener, malte viel und gut. Vortrefflich malte er insbesondere den Schafdeich in S. Cosmo de' Medici und zwei Gründer Messina's im Rathhause; ein Werk, wofür er 1000 Scudi bekam. Als Barbalunga ankam, verfiel er und bekam weniger Aufträge. Dennoch aber versagte ihm dieser seine Achtung nicht, sondern nannte ihn den Sicilischen Caracci. *L.*

und selbst den Corenzio, der als Wandmaler an Fertigkeit Wenigen nachstand. In Bildnissen folgte er der Leitung Santafede's und ward ein trefflicher Tizianist. Als er nachher nach Rom ging, Annibal's Werke sah und, wie Einige sagen, Guido kennen lernte, eiferte er dem Ersten in der Zeichnung, dem Zweiten in der Farbe nach, so dass er, wie Galanti sagt, sich den Namen Guido Reni von Neapel verdiente. Sein grosses Talent setzte ihn bald in den Stand, mit den Besten in die Schranken zu treten. In der Karthause malte er mit Ribera wetteifernd einen todten Jesus unter den Marien. Da dies Bild etwas schwarz geworden war, so überredete Ribera die Mönche, es waschen zu lassen und entstellte es mit ätzendem Wasser so, dass Stanzioni keinen Strich wieder daran thun wollte, damit, wie er sagte, die Welt einen so schändlichen Betrug klar sähe. Aber in dieser Kirche, die ein wahres Museum ist, wo jeder Künstler, um dem andern nicht nachzustehen, sich über sich selbst erhob, hinterliess Massimo andere auserlesene Arbeiten, namentlich ein staunenswerthes Tafelbild des heil. Bruno, der seinen Mönchen ihre Regel giebt. In vaterländischen Bildersälen ist er nicht selten, und in auswärtigen wird er sehr geschätzt. Die Deckengewölbe in Gesù Nuovo und S. Paolo weisen ihm einen ausgezeichneten Platz unter den Wandmalern an. Er war fleissig und auf Vollendung stets bedacht, so lange er ehelos war; als er sich nachher mit einer Adeligen verheirathete, arbeitete er viel, um ihren grossen Aufwand zu bestreiten, und lieferte Mangelhaftes. Fast möchte man Cocchi in seinem *Ragionamento del matrimonio* Recht geben, der S. 40 den zeichnenden Künstlern die Ehe misrieth.

Massimo's Schule war an berühmten Zöglingen fruchtbar, was eine Folge seiner Lehrart und seines Rufes war; und so bewährte sich jenes Sprüchwort *primus discendi ardor est nobilitas magistri* (ein edler Meister befeuert am meisten zum Lernen). Muzio Rossi, der aus seiner Schule zu Guido überging, war würdig, im 18ten Jahre in der Karthause zu Bologna neben vollendeten Künstlern zu malen, und stand der Vergleichung; aber dieser seltene Spross ward bald vom Tode gefällt, und selbst sein Geburtsort hat nichts von ihm; denn die Tribune des heil. Petrus in Majella, die er kurz vor seinem

Tode malte, ist aufgefrischt und so ist Rossi's Arbeit verloren. Daher werden die genannten Arbeiten in der Karthause, welche Crespi aufzählt, sehr in Ehren gehalten. Ebenso ward ein anderes grosses Talent dieser Schule jung dahingerafft, Antonio de Bellis, der mehrere Scenen aus dem Leben des heil. Karl's in seiner Kirche dargestellt, aber, vom Tode überrascht, nicht vollendet hat. Sein Styl hat etwas Guercinisches; doch verläugnet er das Muster aller Schüler des Massimo nicht, Guido Reni.

Francesco di Rosa, genannt Pacicco, kannte Guido nicht, übte sich aber lange unter Massimo's Leitung in Copiren desselben. Er steht unter den wenigen von Paolo de' Matteis in einer Hdschr. geschilderten Künstlern, unter welchen kein mittelmässiger ist. Dieser nennt Rosa's Styl fast unnachahmlich, nicht nur wegen der richtigen Zeichnung, sondern auch der seltenen Schönheit der Extremitäten halber, besonders aber um des Adels und der Anmuth der Gesichter willen. Er hatte an drei Nichten die besten Muster der Schönheit und in seinem Geist erhabene Ideen, sie über menschliche Unvollkommenheit zu erheben. Sein äusserst sanftes Colorit hat doch einen dichten, starken Auftrag, der sich frisch und lebendig gehalten hat. Edle Häuser haben viel Bilder von ihm, weil er lange lebte. Auch für einige Kirchen hat er gemalt, wie in der Sanità den heil. Thomas von Aquino, in S. Pietro d'Aram die Taufe der heil. Candida und etliche andere.

Eine seiner Nichten, Aniella di Rosa, könnte man die Sirani der Neapler Schule wegen ihres Talents, ihrer Schönheit und Todesart nennen. Die Bolognerin ward von boshaften Ausländern vergiftet, diese von ihrem eifersüchtigen Gatten erdolcht. Dies war Agostino Beltrano, ihr Mitschüler bei Massimo, wo er ein guter Wandmaler und nicht gemeiner Colorist in Oel wurde, wie dies mehrere seiner Cabinetstücke und einige Altarbilder beweisen. Seine Gattin glich ihm in Massimoschem Style und half ihm in seinen Arbeiten; Beide entwarfen zuweilen Bilder, die der Meister nachher so ausmalte, dass sie für Bilder von ihm verkauft wurden. Auch fertigte sie deren in seinem Namen; besonders lobt man die Geburt und den Tod U. L. F. in der Pietà; jedoch nicht ganz ohne die Vermuthung, dass Massimo viel Theil daran

gehabt, wie Guido an mehrern Arbeiten der Gentileschi. Wie man aber auch urtheile, ihre Urzeichnungen zeigen, dass sie sehr kunstverständig war, und ihre Landsleute, so Maler wie Geschichtschreiber, erheben sie stets als ausgezeichnete Malerin. Als solche hat auch Paolo de' Matteis in seinem Verzeichnis sie nicht übergangen.

Drei Jünglinge von Orta bildeten sich ebenfalls tüchtig in dieser Schule, Paol Domenico Finoglia, Giacinto de' Popoli und Giuseppe Marullo. Vom Erstern ist in der Karthause zu Neapel die Decke der Capelle des heil. Januarius, und mehrere Bilder im Capitol; er war ein reizender, ausdrucksvoller, fruchtbarer, schulgerechter, gehaltener Maler, wie einer, und glücklich in der Gesammtheit der Darstellung. Der Zweite malte in mehrern Kirchen und wird von seinem Geschichtschreiber mehr in der Composition, als in den Figuren bewundert. Der Dritte näherte sich seines Meisters Style so, dass Maler seine Arbeiten zuweilen dem Massimo zuschrieben; und fürwahr hat er sehr schöne in S. Severino und anderwärts geliefert. Nachher legte er sich auf das Auffallende, besonders in den Umrissen, die denn hart und schneidend wurden, und so sank er allmälig in der öffentlichen Achtung. Ein merkwürdiges Beispiel, dass man seine Kräfte genug erwäge und nicht nach Ureigenthümlichkeit trachte, wenn man sie nicht ursprünglich hat.

Ein anderer sehr berühmter Schüler war der Neapolitaner Andrea Malinconico. Von ihm hat man kein Wandbild, wol aber viele Oelbilder, besonders in der Kirche de' Miracoli, wo er fast Alles allein malte. Die Evangelisten und Lehrer, womit er die Pfeiler schmückte, sind, nach seinem Lobredner, seine schönsten Bilder, die Stellungen edel, die Auffassung seltsam, Alles mit Liebe und tüchtig gemalt, und mit wunderbarer Farbenfrische. Man hat andere schöne Arbeiten von ihm, aber auch nicht wenig schwache und trübselige; daher ein Kunstfreund sagen konnte, sie wären wie sein Name.

Keiner jedoch der vorigen schien so zum Maler geboren, wie Bernardo Cavallino, auf welchen anfangs Massimo selbst neidisch gewesen zu seyn scheint. Als er aber nachher sah, dass er mehr für kleine Figuren Talent hatte, als für grosse, ward er in dieser Richtung ausgebildet und berühmt in

seiner Schule, ausserhalb welcher er nicht so bekannt ist, als er verdiente. In den Sammlungen Neapler Vornehmen sieht man auf Leinwand und in Kupfer seine bald heiligen, bald profanen Geschichtbilder von besonnener Composition, mit Poussin artigen Figürchen voll Lebens und Ausdrucks, dabei von natürlicher, einfacher, eigenthümlicher Anmuth. Im Colorit ahmte er, ausser dem Meister und der Gentileschi, die Beide Guido ergeben waren, dem Rubens nach. Es fehlte ihm nichts, in seiner Gattung der Erste zu werden; denn lieber wollt' er Armuth ertragen, als seine Arbeiten übereilen, die er mehreremale überging, ehe sie ihm genügten. Nur Schade, dass er sich durch Unordnung sein Leben verkürzte! 7)

Massimo's Zeitgenoss und Nebenbuhler, zugleich aber auch grosser Verehrer und Freund war Andrea Vaccaro, ein zur Nachahmung geborener Mann. Anfangs folgte er dem Caravaggio, und in diesem Style sieht man in Neapel noch einige Tafelbilder und Cabinetstücke, welche auch Kenner getäuscht haben, die sie für ächte Michelangelo's kauften. Nach einiger Zeit begeisterte ihn Massimo für Guido's Styl, worin er sehr gefiel, doch dem Freunde nicht gleichkam. In diesem Style sind seine gepriesensten Werke in der Karthause, bei den Theatinern, im Rosario, derer in den Bildersammlungen zu geschweigen, wo er nicht selten ist. Nach Massimo's Tode war er der Erste unter seinen Landsleuten. Nur Giordano machte ihm dies streitig, als er, ein Jüngling, von Rom aus Cortona's Schule einen neuen Styl mitbrachte, und Beide das grosse Bild S. Maria del Pianto malten. Die Kirche war neuerdings der Jungfrau zum Danke für die Befreiung von der Pest aufgebaut worden; und dies war die Aufgabe des Bildes. Beide machten einen Entwurf dazu und Pietro da Cortona sprach, zum Richter aufgerufen, gegen seinen eigenen Schüler für Vaccaro, als den an Jah-

7) In Messina finde ich Gio. Fulco, der, daheim in der Kunst eingeweiht, unter Massimo sich zum tüchtigen Zeichner, lebhaften und überaus anmuthigen Kindermaler bildete; nur das Fleischige im Schwerpuncte und etwas Manier vermindern seinen Werth. Das Erdbeben hat viele seiner Arbeiten verschlungen; einige sind geblieben, namentlich in der Nunziata der Theatiner, wo in der Capelle des Gekreuzigten seine Wandbilder und sein Oelbild, die Geburt U. L. F., noch vorhanden sind. *L.*

ren, wie an Zeichnung und Wahrheit überlegenen. Auf Wandmalerei hatte er sich in der Jugend nicht gelegt; als er bereits alt war, versuchte er sich darin, um Giordano nicht nachzustehen; aber zu grossem Nachtheil seiner Ehre bestättigte er den Spruch: *ad omnem disciplinam tardior est senectus*.

Unter seinen Schülern ahmte ihn Giacomo Farelli gut nach, der mit frischerer Kraft und mit Hülfe des Meisters doch dem Giordano es einigermassen bot. Die Brigittenkirche hat von Farelli ein schönes Bild der Heiligen; und Matteis überging ihn nicht als Mann von vielem Verdienst. Doch sank er in der öffentlichen Achtung, als er in höhern Jahren seinen Styl änderte und in der Sacristei des Tesoro malte. Hier schmeichelte er sich als Jünger des Domenichino auftreten zu können; aber es gelang ihm nicht und nie hat er wieder etwas Geschmackvolles geliefert.

Domenichino hatte immer unter Neapels und des Königreichs Malern tüchtige Nachahmer [8]). Von dem Calabrier Cozza, der in Rom lebte, wie von Antonio Ricci, genannt Barbalunga, dem Messiner, der in Rom sehr bekannt war, hab' ich bereits gesprochen. Hier muss ich noch beibringen, dass dieser, nach Messina zurückgekehrt, seinen Geburtsort mit seinen Arbeiten verschönte, wie zu S. Gregorio dem schreibenden Heiligen, in S. Michele der Himmelfahrt, in S. Niccolò und im Siechhause zwei Pietà von verschiedener Erfindung. Er wird für einen der besten Maler der Insel gehalten, die deren mehrere hatte, als man glaubt. Auch lehrte er daselbst und hatte zahlreiche Jünger immerfort. Die meiste Ehre machten ihm Maroli, Onofrio Gabriello, Agostino Scilla; nur dass sie in die Empörungen von 1674 und 76 verwickelt waren, wo der Erste das Leben verlor, die andern Beiden lange verbannt umherirrten. Maroli hielt nicht an Barbalunga's Style fest, sondern schiffte nach Venedig,

8) Gio. Batista Durand, ein Schüler Domenichino's, liess sich in Messina nieder, und blieb ihm immer treu, wiewol man nur eine heil. Cäcilia von ihm im Kloster dieses Namens anführt, weil er gewöhnlich Bildnisse malte. Hierin folgte ihm seine Tochter Flavia, Filippo Giannetti's Gattin, die als Bildnismalerin und genaueste Copistin jedes Urbildes schätzbar war. *L.*

betrachtete dort die Werke der besten Meister, besonders Paolo's, und brachte nun viele Schönheiten dieses trefflichen Meisters wieder heim, lebendiges Fleisch, schöne Köpfe, gefällige Frauenbilder, wiewol er diese Gabe, gleich Liberi und wol noch mehr, misbrauchte. Mit diesem sittlichen verband er noch einen Kunstfehler, nämlich zuweilen auf den rohen Grund zu malen, und gewöhnlich mit wenig Farbe; daher seine Arbeiten, die früher Beifall fanden und um die Wette gekauft wurden, jetzt, gleich denen der trüben Venezianer, die wir ihres Orts beschreiben, vernachlässigt werden. Messina hat mehrere: das Martyrthum des heil. Placidus bei den Schwestern des heil. Paulus, die Geburt des Herrn in der Kirche della Grotta und einige andere. Auch Venedig muss in Privathäusern noch Thierstücke haben, die er, wie wir anderwärts sagen, auf Bassanische Weise malte. Onofrio Gabriello war sechs Jahre bei Barbalunga, einige bei Poussin, dann bei Cortona in Rom, bis er nach neun andern in Venedig mit Maroli verlebten, von dort Maroli's schlechtes Colorit nach Messina brachte, nicht aber seinen Styl. In diesem war er ganz ureigenthümlich, ganz Lieblichkeit, Süssigkeit, ganz Seltsamkeit in Beiwerken, Bändern, Edelsteinen, Spitzen, worin er besonderes Talent hatte. In Messina hat er in der Kirche des heil. Francesco di Paola viel Bilder hinterlassen, viele auch in Padua, wo in dem *Wegweiser* viele Tafelbilder angeführt werden, ohne die Cabinetstücke und Bildnisse in Privathäusern. So hab' ich mehrere beim Grafen Antonio Maria Borromeo gesehen, unter andern eine Familie mit des Malers Bildnis.

Agostino Scilla, oder Silla, wie Orlandi schreibt, eröffnete in Messina eine Schule, die, so lange sie bestand, viel besucht, nachher aber im Strudel der Empörungen, zu grossem Schaden der Empörer, wie der Kunst, zerstreut ward. Er hatte von Natur einen zierlichen Sinn, den er durch Dichtkunst, Naturgeschichte und Alterthumskunde ausbildete. Die schönen Hoffnungen auf einen so seltenen Sinn bestimmten Barbalunga, ihm vom Rath einen Gehalt auszuwirken, wovon er in Rom unter Andrea Sacchi's Leitung leben konnte. Nach vier Jahren kehrte er nach Messina zurück, reich an Studien nach den Alten und nach Raffael; und hatte er von da einen etwas trocknen Styl mit herübergebracht, so

vertauschte er ihn nachher mit einem markigen und angenehmen. Wenn er wollte, that er sich in der Zeichnung der Figuren, besonders alter Köpfe hervor; in Landschaften, Thieren und Früchten besass er ganz besondere Geschicklichkeit. Er ist schon nebst Bruder und Sohn in der Römischen Schule erwähnt worden. In Rom ist wenig von ihm, in Messina viel; Wandbilder findet man in S. Domenico, und in der Nunziata der Theatiner, anderwärts viele Tafelbilder, darunter der sterbende heil. Hilarion in der Kirche der heil. Ursula, der seine beliebteste Arbeit ist.

Scilla's Schüler, die nach seinem Hintritt in Messina blieben, machten nicht sonderliche Fortschritte. Von F. Emanuele aus Como sprechen wir an einem andern Orte. Giuseppe Balestriero, ein trefflicher Copist der Agostinischen Arbeiten und guter Zeichner, wurde, nachdem er Einiges gemalt, Priester und entsagte der Kunst. Antonio la Falce ward ein braver Verzierer in Gouache und in Oel, versuchte sich nachher in Wandbildern und ward Weinhausmaler. Placido Celi, ein seltenes, aber durch schlechte Sitte verderbtes Talent, der dem Meister nach Rom folgte, änderte dort seinen Geschmack nach Maratta und Morandi, nach welchen er in Rom in den Kirchen dell' Anima und della Traspontina, und mehr noch in seinen vaterländischen arbeitete; er hat sich aber nie über das Mittelmässige erhoben. In besserm Rufe steht der Syrakuser Antonio Madiona, der, wiewol er sich in Rom von Scilla losriss und Preti bis nach Malta folgte, doch darum nicht aufhörte, ein fleissiger Künstler zu seyn, auch dort und in Sicilien seines starken und entschlossenen Styls wegen, den er beiden Meistern verdankt, gefiel. Soviel von dieser unglücklichen Schule!

Als Nachtrag zu den bessern Schülern Barbalunga's will ich noch Bartolommeo Tricomi erwähnen, welcher Bildnismaler blieb und in dieser gleichsam erstgeburtsrechtlichen Erbfolge der Domenichinischen Schule tüchtig ward. Dennoch hatte er in Andrea Suppa einen Schüler, der ihn übertraf. Dieser gehört auch zu Casembrot, von welehem er Perspective und Bautenmalerei lernte; noch mehr aber den Alten; denn stets auf Raffael und die Caracci, wie andere auserlesene Muster, oder auf ihre Zeichnungen gerichtet, bil-

dete er sich einen für den Ausdruck der Gesichter lieblichen und in jedem Theile der Malerei höchst vollendeten Styl. Seine Werke scheinen Miniaturbilder, und wenn die Kritik etwas an ihnen auszustellen hat, so ist es dies, dass sie zu geleckt sind. Die Gegenstände, die er wählte, waren seinem Naturell gemäss, nämlich traurig und schwermüthig und immer empfindsam behandelt. Er war tüchtig in Wandmalerei, und bei den Schwestern in S. Paolo hat er die Decken so gemalt; eben so tüchtig ist er in Oelgemälden, wie eben dort die heil. Scholastica ist. Viele andere seiner merkwürdigen Arbeiten sind noch vorhanden, oder auch in Erdbeben untergegangen. Seinen Styl ahmte Antonio Bova glücklich nach; man kann dies in der Nunziata der Theatiner sehen, wo Beide verglichen werden können. Auch er malte viel in Oel und auf Kalk, und weil er seinem Sinne nach still und sittig war, so hatte er an den Empörungen in Messina keinen Antheil, blieb im Vaterlande und beschloss sein Leben und die Schule Barbalunga's in Frieden.

Nach Barbalunga muss ich eines andern Siciliers gedenken, Pietro del Po [9]) von Palermo, eines guten Stechers, der dadurch mehr, als durch Malerei, in Rom bekannt ist. Doch ist dort ein heil. Leo in der Madonna di Costantinopoli, ein Bild, das ihm nicht soviel Ehre macht, als die nicht gar grossen auf Leinwand, welche er zum Schmuck der Gallerie malte; und auch Spanien besass besonders einige kleine, die er mit vorzüglichem Fleiss für Miniaturen malte. Zwei sah ich in Piacenza bei den Herrn von der Mission, einen enthaupteten Johannes und einen gekreuzigten Petrus, aus seiner besten Zeit und mit seinem Namen. Dieser liess sich, nachdem er in Rom gearbeitet, in Neapel mit seinem Sohne Giacomo nieder, der von ihm und Poussin gebildet war.

9) Ueber Pietro del Po s. *Catalogo di una raccolta di stampe antiche compilato dallo stesso possessore March. Malaspina di Sannazaro. Vol. II. p.* 273. *Le peintre Graveur par Ad. Bartsch* 20. *Vol. p.* 245 und *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler von M. Huber und Rost* 3. *B. S.* 339. Seine Kupferstiche machen ihm Ehre, zumal da er zu einer Zeit lebte, in welcher diese Kunst zur Nachlässigkeit auszuarten drohte, allein Po mit Sorgfalt arbeitete und einer guten Wirkung und richtigen Zeichnung sich befleissigte. *Q.*

Auch brachte er seine Tochter Teresa [10]), eine geschickte Miniaturmalerin, mit. Beide Po waren in der Theorie der Kunst, die sie in der Römischen Akademie gelehrt hatten, wohl bewandert. Der Vater aber malte in Neapel wenig, der Sohn viel auf Kalk für die Säle und Gallerien der Grossen; er war ein wissenschaftlich gebildeter Mann, der wol malerische Gedichte ersinnen konnte, unglaublich mannichfaltig, ja, zauberisch im Colorit, so dass seine Arbeiten in der Gesamtheit das Auge befriedigen. Er hat etwas Seltsames und Neues in Streiflichtern, Widerscheinen und Schlaglichtern. In Figuren und Kleidern ward er, wie meistens die grossräumigen Maler, manierirt und minder correct; dem Domenichino gehört er nur durch den ersten Unterricht an, welchen ihm sein Vater ertheilte. Rom hatte zwei Bilder von ihm, eines in S. Angiolo in Pescheria, das andere zu S. Marta; mehr hatte Neapel; vorzüglich aber that sich sein Talent hervor in den Wandbildern der Gallerie des March. Genzano, in einem Zimmer des Herzogs von Matalona und in sieben des Fürsten von Avellino.

Eifrigerer Nachahmer Zampieri's, als die beiden Po, war sein Schüler Francesco di Maria, der nur wenig gemalt hat, weil er gern sich den Tadel der Langsamkeit und Unentschlossenheit gefallen liess, welcher den armen Domenichino bis zum Grabe begleitete. Aber seine wenigen Arbeiten werden sehr gelobt; besonders die Lebensscenen des heil. Laurentius bei den Conventualen zu Neapel, und einige Bildnisse. Eins derselben, das in Rom mit einem von Vandyck und einem andern von Rubens ausgestellt wurde, zogen Poussin, Cortona, und Sacchi den beiden Niederländern vor. Andere Gemälde von ihm sind theuer verkauft und von minder Erfahrenen für Domenichini gehalten worden. Diesem näherte er sich in Allem, nur nicht in der Anmuth, worin ihn freilich die Natur weniger bedacht hatte. Daher sagte Giordano, er male schöne und wahre, aber, weil in Muskeln und Knochen schwindsüchtige, abgeschmackte Figuren. Dafür schonte er hinwiederum Giordano nicht, nannte seine Schule die ketzerische und konnte es nicht ertragen, dass dieser bloss

10) Auch geschickte Kupferstecherin. *Q.*

auf eine Weise, lieblich in Farbe und mit eingebildeten Streiflichtern malte, wie de' Matteis sagt, der für Francesco sehr eingenommen ist.

Lanfranco leistete, wie gesagt, in Neapel dem Massimo einigen Beistand; dieser aber entsagte ihm um Guido. Mehr gefiel er den beiden Po, die von ihm besonders das Colorit annahmen. Pascoli theilt ihm zweifelhaft den Preti zu; ein Irrthum, den wir bald berichtigen werden! Dominici zählt unter seine Landsleute auch Lanfranco's Schüler, Brandi; aus einem seiner Briefe schliesst man, er habe Gaeta für sein Vaterland anerkannt. Er mochte daher stammen; geboren aber war er in Poli [11]). Ich habe ihn unter den Malern in Rom genannt, wo er studirte und viel arbeitete; nebst ihm den Ritter Giambatista Benaschi, wie er bei Einigen, oder Beinaschi, wie er bei Andern heisst. Dies ist der Grund, warum man zwei verschiedene Maler aus ihm gemacht hat; es hätte noch ein dritter daraus werden können, denn in einigen Werken heisst er auch Bernaschi. Zu diesem Misverständnis hat ein Widerspruch zwischen seinen beiden Geschichtschreibern beigetragen, wobei sich aufzuhalten nicht der Mühe lohnt. Ich sage nur, er war nicht Lanfranco's Schüler, weil er vor 1636 geboren war, sondern des Mr. Spirito, in Piemont, und des Pietro del Po in Rom. So berichtet Orlandi, der wol bessere Nachrichten, als Pascoli und Dominici, durch die Tochter des Ritters, Angela, haben konnte, welche zu seiner Zeit in Rom lebte und Bildnisse ganz nach der Natur malte. Er selbst aber, der von Pascoli und Orlandi als Maler in Rom angesehen wird, malte doch dort sehr wenig öffentlich, wie man aus Titi ersieht. Sein Wirkungskreis war Neapel, wo er eine zahlreiche Schule hatte, Kuppeln, Decken und dergleichen Bauwerke, als grossräumiger Maler malte. Er war so gedankenreich, dass man nicht eine Figur zweimal in derselben Gebärde wiederfindet; auch fehlte ihm nicht Anmuth der Formen, oder des Colorits, wo er sich begnügte, Lanfranco's Fussstapfen zu folgen, wie in der heil. Maria zu Loreto und in andern Kirchen; denn in einigen andern, wo er kräftiger zu seyn trach-

11) *Pascoli Vite To. I. p. 129.* *L.*

tete, gerieth er in das Grausige und Schwerfällige. In der Perspective war er sehr brav, und in Verkürzungen ward er für sinnreich gehalten. Die Neapler Künstler haben, wie Dominici erzählt, oft zwei Bilder des heil. Michael verglichen, das eine von Lanfranco, das andere von Benaschi in der Apostelkirche, ohne entscheiden zu können, welchem von Beiden der Preis gebühre.

Guercino war nie in Neapel; aber der Ritter Maria Preti, gewöhnlich der Calabrische Ritter genannt, begab sich, angezogen von seinem Style, nach Cento und genoss seinen Unterricht. Diese Nachricht theilt Dominici mit, der ihn sagen hörte, sein Meister sei, was die Schule anlange, Guercino, was aber das Studium, jeder tüchtige Maler gewesen. Und wirklich war er auch weit herum gereiset, und hatte die vorzüglichsten Werke inner und ausser Italien gesehen und studirt. Daher erging es ihm im Malen so, wie grossen Reisenden im Gespräch, dass ihnen nämlich nicht leicht ein Gegenstand vorkommt, wo sie nicht etwas Neues beibringen; und so scheinen auch bei Preti Trachten, Verzierungen, Bräuche oft neu und wunderlich. Sechs und zwanzig Jahre lang hatte er nicht gemalt, sondern nur sich im Zeichnen festgesetzt. Darin war er aber auch tüchtig, nicht sowol im Zarten, als im Derben und Rüstigen; nur gerieth er zuweilen in das Schwerfällige. So war er auch im Colorit nicht leicht und lieblich, sondern trug stark auf, hatte ein vorwaltendes Helldunkel, einen fast grauen, für tragische und traurige Gegenstände geeigneten Hauptton. Da er sich nun wohl kannte, so malte er auch gern Martyrtode, Morde, Pest, Reuethränen; dies waren seine liebsten Gegenstände. Er pflegte, sagt Pascoli, wenigstens bei grössern Arbeiten, frischhin zu malen und immer nach der Natur, obwol er sich nachher nicht sehr mit Verbesserung und Ausdruck der Leidenschaften befasste.

Er malte grosse Wandbilder in Neapel, Modena und Malta. Minder glückten ihm in Rom in S. Andrea della Valle drei grosse Geschichtbilder des Kirchenheiligen unter der Tribune des Domenichino. Das Werk verschwindet ganz in solcher Nähe; ohnedies stehen die Figuren nicht in Verhältnis zum Orte und werden schwer. Seine Oelbilder sind in Italien unzählig; denn er lebte lange, arbeitete schnell, liess, wohin er

nur kam, in Kirchen, gewöhnlich in Bildersammlungen, ein Andenken zurück; meistens sind es geschichtliche Bilder in halben Figuren nach Guercino's, oder Caravaggio's Weise. Eine Fülle ist auch, ausser in Neapel, in Rom, Florenz, am meisten aber wol in Bologna. Im Palast Marulli ist sein bettelnder Belisar; im Rattischen ein heil. Büssender mit einer Kette, die ihn zu einer höchst unbequemen Stellung zwingt; in einem der Malrezzi ein Thomas Morus im Gefängnis; in dem der Ercolani eine Pest; andere in denselben und in Patriziersammlungen. Unter seinen Altarbildern ist eins der fleissigsten im Dom von Siena der heil. Bernardin predigend und bekehrend. In Neapel malte er ausser der Decke der Cölestinerkirche nicht wenig; doch immer weniger, als er selbst und Maler von gutem Geschmack wünschten, welche mit ihm verbündet Giordano's neuen Styl befehdeten. Dieser aber hatte über alle ein Uebergewicht und besiegte, trotz seiner Mängel, alle übrige. Preti selbst musste ihm das Feld räumen und sein Leben in Malta beschliessen, wo er in Anerkennung seines Malerverdienstes Ordenscomthur wurde. In Neapel hinterliess er einige Anhänger seines Styls, wie Domenico Viola; doch weder dieser, noch andere erhoben sich über das Mittelmässige. Dasselbe muss man von seinem Bruder, Gregorio Preti, sagen, von welchem in Rom in S. Carlo de' Catinari ein geschichtliches Wandbild ist.

Nachdem wir nun von fremden Stylen gesprochen, müssen wir zu dem volkseigenen zurückkehren und Ribera's Schüler erwähnen. Es begegnet Meistern, die fast immer in Einem Style malen, dass Schüler, welche sich lediglich auf diesen beschränken, Arbeiten liefern, welche die Kundigsten täuschen, und besonders von Ausländern für Werke des Schulenhauptes gehalten werden. Diese Fertigkeit erwarben sich bei Spagnoletto Gio. Do und Bartolommeo Passante, wiewol der Erste allmälig seinen Styl sänftigte und lieblicheres Fleisch malte, wogegen der Zweite Spagnoletto's gewohnte Manier, nur etwas fleissiger in Zeichnung und Ausdruck, wiederholte; und auch dies nicht einmal immer. Francesco Fracanzani hatte etwas Grossartiges in der Behandlung und ein sehr schönes Colorit; sein Uebergang des heil. Joseph bei den Pilgrimen ist eins der besten Bilder der Stadt. Da er jedoch

von Armuth gebeugt war, die übel beräth, so legte er sich auf grobe Malerei für's Volk und nachher auch auf schlechte Künste. Endlich verwirkte er das Leben und sollte am Galgen sterben; aus Achtung aber vor seiner Kunst gab man ihm Gift im Gefängnis [12]).

Aniello Falcone und Salvator Rosa sind die grösste Zier dieser Schule, wiewol Rosa sie nicht lange besuchte und später sich durch Falcone weiter ausbildete. Dieser hatte ein ganz besonderes Talent für Schlachtenmalerei, malte sie in Kleinem und Grossen, bald aus der Schrift, bald aus weltlichen Geschichten, bald aus Gedichten. Er war mannichfaltig in Bekleidung, Waffen, Gesichtern, so wie auch die einander bekämpfenden Heere mannichfaltig waren, lebhaft im Ausdruck, wählsam und natürlich in Figuren und Bewegungen der Pferde, einsichtig in der Kriegskunst, obwol er selbst we-

12) Am Ende dieses Zeitraums bringe ich noch einige Sicilische Maler herbei, die in ihm, oder im Anfange des folgenden, blühten, und von verschiedenen Meistern unterrichtet waren. Ansaldo theilte sie mir, ihm ein Maler jener Insel mit. Filippo Tancredi war aus Messina; aber er gehört keinem der obigen Meister; denn er hatte in Neapel und Rom unter Maratti gelernt. Er ist ein leichter Maler, guter Componist und Colorist, in Messina sehr bekannt, und in Palermo, wo er lange lebte, berühmt. Die dortige Decke der Theatinerkirche und die in Gesù Nuovo sind von ihm. Für einen guten Maler und tüchtigen Baumeister galt auch der Ritt. Pietro Novelli (Morelli ist wol ein Fehler), von seiner Vaterstadt der Monrealer genannt. Hier hat er viele Wand- und Oelbilder hinterlassen, und man lobt besonders das grosse Bild in dem Speisesaale der Benedictiner, die Hochzeit zu Canaan. Er hielt sich lange in Palermo auf, und sein grösstes Werk ist in der Kirche der Conventualen, deren in mehrere Felder abgetheilte Decke er ganz allein malte. Seinen naturgetreuen, fleissigen, in der Zeichnung richtigen, im Colorit anmuthigen, etwas dem Spagnoletto nachgeahmten Styl lobt Guarienti; täglich mehr thun es die Palermitaner, welche jedem ankommenden Fremden fast nur seine Bilder zeigen. Pietro Aquila aus Marzella, ein berühmter Kupferstecher, welcher die Farnesische Gallerie gestochen, hat, meines Wissens, nichts in Rom hinterlassen; in Palermo sind in der Kirche zur Pietà zwei Bilder, welche die Geschichte des verlorenen Sohnes darstellen. Gangi's Lahmer ist besonders in Castro Giovanni bekannt, in dessen Dom er mehrere Tafelbilder hinterlassen. Vom Ritt. Giuseppe Paladini finde ich in S. Giuseppe di Castel Termini das Bild U. L. F. mit dem Schutzheiligen. Auch Carrega wird unter den Malern dieser Insel gelobt und mag wol für Privaten gemalt haben. Andere, ich weiss nicht wie verdient, werden der Lukasakademie beigezählt, aus deren Urkunden mir Maron, ihr Geheimschreiber, Einiges für die Folge mitgetheilt hat. *L.*

der gedient, noch ein Kriegsgefecht gesehen hatte. Er gab viel auf Zeichnung, befragte überall die Wahrheit, colorirte fleissig und trug gut auf. Dass er Borgognone unterrichtet habe, wie Einige sagen, ist schwer zu glauben. Baldinucci, der seine Nachrichten doch von jenem Mönche selbst hatte, sagt kein Wort davon; wahr jedoch ist, dass sie sich kannten und achteten, und Beider Schlachtstücke in Sammlungen der Grossen aufbewahrt und theuer bezahlt werden. Aniello hatte viel Schüler, und brauchte sie, wie andere Freunde unter den Malern, den Mord eines Verwandten und Schülers zu rächen, den die Spanische Besatzung umgebracht hatte. Als daher Maso Aniello's Aufstand ausbrach, verband er sich mit den Seinen zu dem sogenannten Todesverein und sie richteten unter Spagnoletto's Schutze, der sie beim Vicekönig entschuldigte, eine greuliche Niederlage an, bis Alles beseitigt, das Volk gezähmt, auch diese mörderische Horde, für sich besorgt, aus einander ging und sich rettete. Falcone ging einige Jahre nach Frankreich, wo desshalb viel Arbeiten von ihm vorhanden sind; die übrigen flohen nach Rom, oder zogen sich in bevorrechtete Oerter zurück.

Die Tüchtigsten der Schule waren damals Salvator Rosa, von welchem schon oben die Rede war, der mit Schlachten begann und mit Landschaften schloss, und Domenico Gargiuoli, genannt Micco Spadaro, ein verdienter Landschafter, guter Figurenmaler auch im Grossen, wie die Karthause und mehrere Kirchen beweisen; von ganz vorzüglichem Talent aber in kleinen Figuren, worin er, um Alles mit Wenigem auszusprechen, der Cerquozzi seiner Schule ist. Daher mochte Viviano Codagora, nachdem er ihn kennen gelernt, von keinem Andern Figuren, oder Scenen für seine Bautenmalereien haben; so anmuthig wusste er sie anzupassen. Und so fest war dieser Freundschaftsbund, dass sie vereint der oberwähnten Todesgefahr entgegengingen und bis an das Ende verbunden blieben. Die Neapler Bildersammlungen haben eine Menge ihrer Gemälde, und noch mehr launige, oder witzige, alle von Spadaro's Hand. Dieser hatte in Darstellungen aus der Pöbelwelt, besonders seiner Landsleute, wo grosse Mengen zusammenlaufen, seines Gleichen nicht. Auf manchen Bildern hat er über tausend Figuren. Er brauchte Stefano's

della Bella und Callot's Stiche, welche sehr glücklich in engem Raume Volksmengen darstellen, sehr oft; aber er brauchte sie als wahrer Nachahmer, ohne alle Knechterei. Die Hauptfiguren und die grösseren, wo die schlechten Umrisse sich nicht verbergen lassen, und ihre Bewegungen sah er in der Natur und gab sie fleissig wieder.

Carlo Coppa könnte manchmal mit Falcone im Styl verwechselt werden, nur unterscheidet er sich durch eine gewisse grössere Fülle, womit er Schlachtpferde malt. Andrea di Leone gleicht ihm; aber in seinen Schlachten sieht man die peinliche Nachahmung. Marzio Masturzo war nicht lange bei Falcone, viel bei Rosa, auch in Rom, dessen bester Nachtreter er ist, nur etwas hart in den Figürchen, Steinen und Baumstämmen, in den Gesichtern minder lebhaft. Seine Fleischfarben sind nicht so bleich, wie bei Rosa, der sie Ribera nachahmte.

Ich schliesse das Verzeichnis, andere minder berühmte übergehend, mit Paolo Porpora, der, seinem Genius folgend, von Schlachten zu Darstellung vierfüssiger Thiere, Fische, Muscheln und ähnlicher Meererzeugnisse überging, in Blumen und Früchten minder fertig. Diese malte um seine Zeit Abram Brughel vortrefflich, der sich in Neapel niederliess und starb. Mit diesen beginnt die gute Zeit kleiner Malereien, welche jedoch den Sammlungen Reiz, und den Künstlern Ehre machen. Nach diesen beiden Ersten werden Giambatista Ruoppoli und Onofrio Loth, Porpora's Schüler, genannt, die besser als er in Früchten, besonders Weintrauben, im übrigen wenig ihm nachstanden.

Giuseppe Cav. Recco, aus derselben Schule, gehört unter die ersten in Italien in Jagdstücken, Vogelfang, Fischen und ähnlichen Darstellungen. Eins der schönsten Stücke sah ich im Hause der Grafen Simonetti d'Osimo, wo auch des Künstlers Name beigeschrieben steht. In Sammlungen ist er auch seines schönen Colorits wegen beliebt, das er in der Lombardei lernte. Er lebte mehrere Jahre am Spanischen Hofe, als Giordano dort war. Andrea Belvedere, ein in derselben Gattung, noch mehr in Blumen und Früchten wackerer Schüler Ruoppoli's, war auch dort. Zwischen ihm und Giordano entstand ein Streit, indem Andrea behauptete,

die Figurenmaler könnten in diesen kleinern Dingen nicht vollkommen malen, Giordano aber, wer das Grössere verstehe, nehme sich nur nicht die Mühe, das Kleinere zu thun. Er bestättigte dies, indem er ein Bild von Gevögel, Blumen und Früchten malte, welches so wohl verstanden war, dass Andrea aufhörte der Erste zu seyn, und aus Betrübnis Schriftsteller wurde, wo er auch nicht zu den letzten gehört.

Dennoch verloren seine Bilder nicht an Werth und Preis, und seine Nachkommen schmückten immerfort die Sammlungen der Grossen. Sein berühmtester Schüler war Tommaso Realfonso, der mit seines Meisters Geschicklichkeit auch noch die verband, alle Arten von Zweigen, Eingemachtem und Essbarem natürlich darzustellen. Wackere Nachahmer von ihm waren Giacomo Nani und Baldassar Caro, die den Hof König Karl's von Bourbon schmückten, und Gaspare Lopez, erst Dubbison's, dann Belvedere's Schüler. Nachdem er auch guter Landschafter geworden, diente er dem Grossherzog von Toscana und lebte lange in Venedig, um 1732. So weit geht die Reihe kleinerer Maler aus Aniello's Schule. Bevor wir aber zu den Figurenmalern, in einem neuen Zeitraume jedoch, zurückkehren, muss ich noch bemerken, dass in diesem Zeitraume ein Holländer Namens Abram Casembrot in Messina lebte, der in Landschaften, noch mehr aber in Seestücken, Häfen, Seestürmen für einen der ersten seiner Zeit gilt. Er malte auch Bauten und war in kleinen Figuren trefflich, indem er Alles auf's fleissigte ausführte. Die Kirche des heil. Giovacchino hat drei kleine Bilder der Leidensgeschichte; Privatleute in Messina haben andere köstliche Stücke von ihm, aber wenig; denn er verkaufte sie theuer und schickte sie gewöhnlich nach seinem Holland. Daher wendeten sich die meisten Messiner an Socino, Casembrot's Nebenbuhler, einen höchst gedankenreichen, fertigen und wohlfeilen Maler. Auch seine Landschaften und Ansichten werden aufbewahrt und nicht verachtet. Ich finde nicht, dass Casembrot einen Maler in Messina gebildet, obwol er die Anfangsgründe der Bauten- und Prospectmalerei, ja auch der Malerei lehrte. Darum wird der Capuziner P. Feliciano von Messina, weiland Domenico Guargena, unter seine Schüler gezählt, der später im Kloster zu Bologna Guido studirte und sich mit

seinem Style sehr vertraut machte. Bei *Hackert* wird eine Madonna von ihm mit dem Kinde und dem heil. Franciscus bei seinen Mönchen in Messina ehrenvoll erwähnt; und desshalb erhielt er den Preis vor allen Malern seines Ordens, der ihrer nicht wenig hatte [13]).

Vierter Zeitraum.

Giordano, Solimene und ihre Schüler.

In der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts fing Luca Giordano an in Neapel Aufsehen zu machen, der, obgleich keinen bessern Styl als seine Zeitgenossen, doch mehr Glück hatte; ein umfassender, kühner, schöpferischer Geist, welchen Maratta als einzig und beispiellos betrachtete. Diese grosse Naturanlage offenbarte sich schon in seiner Kindheit. Sein Vater Antonio gab ihn erst zu Ribera, dann in Rom zu Cortona in die Schule[1]) und nachdem er ihn durch

13) So beschönigend auch Lanzi diesen Zeitabschnitt schildert, so bietet er doch in jeder Hinsicht den Anblick der Verwilderung dar. Nachbildung der gemeinsten Wirklichkeit auf die rohste, nur auf starke Wirkungen ausgehende Weise und eine Wahl von mehr Abscheu erregenden Gegenständen war das, was die Kunst hervorbrachte. Das Leben der Künstlerhäuptlinge dieser Schule war voll schwarzer Verbrechen und Ehrgeiz, und Habsucht der Antrieb zu allen ihren Handlungen. Die Schnellmalerei erwarb, wie wir bald sehen werden, auch in dem folgenden Zeitraum sich grössern Beifall, als sie verdient, und hemmte das Aufkommen des Bessern. *Q.*

1) Cortona zog für Sicilien Gio. Quagliata, der nach den *Memorie messin.* von diesem Meister begünstigt und ausgezeichnet worden, dann in sein Vaterland zurückgekehrt seyn soll, um mit Rodriguez, und was mich noch mehr wundert, mit Barbalunga zu wetteifern. Nach dem, was in Rom von Beiden vorhanden ist, zu schliessen, zeigt sich Barbalunga in S. Silvestro zu Monte Cavallo als grossen Meister, Quagliata in der Madonna di C. P. als guten Schüler; jener ist berühmt und jedem Maler in Rom bekannt, dieser hat nicht einen Bewunderer. In Messina malte er vielleicht besser. Der Geschichtschreiber schildert ihn als einen sanften und gemässigten Maler, so lange seine Nebenbuhler lebten; nach ihrem Tode legte er sich auf Wandmalerei, wo man seine kühne Einbildungskraft im Ausdruck der Figuren, Ueberfluss von Gebäuden und andern Verzierungen wahrnimmt. Sein Bruder Andrea war nicht in Rom und galt daher in Messina für einen guten Maler. *L.*

die besten Italischen Schulen geführt, nahm er ihn reich an Zeichnungen und Ideen wieder mit in seine Vaterstadt. Der Vater war ein schwacher Maler, der in Rom von seines Sohnes Arbeit leben musste, dessen Zeichnungen schon damals sehr gesucht wurden[2]), und konnte ihm keine andere Kunstregel geben, als die, welche die Noth ihm lehrte, nämlich hurtig zu arbeiten. Es ist unerhört, wird aber doch erzählt, dass Luca, wenn er Speise zu sich nehmen wollte, die Arbeit nicht beiseite legte, sondern den Mund, wie eine Amsel oder ein Sperling im Nest öffnete, der Vater ihm die Speise hineingab und dabei immer in die Ohren rief: Luca, mach hurtig! Und so wurde denn auch Luca von den Römischen Malern *Fa presto* genannt, wie in mehrern Büchern. Durch diese Erziehung gewöhnte ihn Antonio an eine wundergleiche Schnelligkeit, wesshalb er auch von Einigen der Blitzstrahl der Malerei genannt wird. Diese Schnelligkeit aber rührte nicht bloss von seiner leichten, beweglichen Hand her, sondern vorzüglich von seiner schnellaufleuchtenden Einbildungskraft, wie Solimene zu sagen pflegte, womit er gleich vom Anfang her sah, wie das Bild werden sollte, und sich nicht bei Einzelheiten mit Bedenken, Billigen, Wählen aufhielt, wie Andere. Er ward auch der Proteus der Malerkunst genannt, seines ausserordentlichen Talents wegen, jeden Styl nachzuahmen, was wieder von seiner Phantasie herrührte, die, was sie einmal gesehen, festhielt. Man hat nicht wenig solcher Bilder von ihm in Albrecht Dürer's, Bassano's, Tizian's, Rubens's Style, womit er Einsichtige, ja sogar seine Nebenbuhler, täuschte, die doch mehr als alle auf ihrer Hut seyn mussten. Dergleichen Bilder sind nachher im Kauf doppelt und dreifach so hoch, als ein gewöhnlicher Giordano, bezahlt worden. Proben davon sind auch in den Neapler Kirchen, wie die beiden Bilder in Guido's Styl in S. Teresa, besonders die Geburt des Herrn. Auch der Spanische Hof hat eine so ganz Raffaelsche heilige Familie, dass Mengs in einem Briefe (*T.*

2) Giordano erzählte, er habe damals die Zimmer und die Logen Raffael's zwölf-, die Constantinschlacht von Giulio wol zwanzigmal gezeichnet, Michelangelo's, Polidoro's und anderer trefflicher Künstler Werke nicht zu erwähnen. S. *Bellori's Lebensbeschreibungen. Rom* 1728, S. 307. *L.*

II. p. 67) sagt: „wer die wesentliche Schönheit dieses Malers nicht kennt, kann wol von Giordano's Nachahmung getäuscht werden.“

Dennoch nahm er keinen der genannten Style als den seinigen an. Anfangs verrieth er deutliche Spuren des Spagnoletto; nachher hing er, wie die Leidensgeschichte in S. Teresa beweiset, gar sehr an Paolo Veronese, und von diesem behielt er immer den Grundsatz bei, durch ein Studium der Verzierungen, welche das Auge bestachen, zu überraschen. Vom Cortona scheint er den Gegensatz und Abstich in der Anordnung, die grossen Lichtmassen, die häufige Wiederholung derselben Gesichter zu haben, die er in weiblichen Figuren oft von seiner Frau copirte. Uebrigens suchte er sich von allen Meistern durch ein neues Colorit auszuzeichnen. Er kümmerte sich nicht darum, es nach den besten Kunstvorschriften zu bilden; seine Farbentöne sind nicht wahr, am wenigsten im Helldunkel, wo er höchst willkürlich verfuhr. Dennoch gefällt er durch eine gewisse Anmuth und gleichsam einen Trug der Kunst, den Wenige beachten und keiner leicht nachahmen kann. Auch stellte er seinen Schülern nicht sich zum Muster auf, tadelte sie vielmehr, wenn sie ihm folgten, indem er ihnen sagte, es sei kein Geschäft für Jünglinge, in diese Ansichten einzudringen. Er kannte die Gesetze der Zeichnung, kümmerte sich aber nicht sehr sie zu beobachten, und Domenichi meint, wenn er sie streng beobachtet hätte, wäre das Feuer in ihm erkaltet, welches sein Hauptverdienst ist; womit denn nicht jeder Leser übereinstimmen wird, eher vielleicht mit dem andern Grunde, dass er, weil er höchst gewinnsüchtig war und darum auch die gemeinsten Bestellungen nicht abwies, diese seine Leichtigkeit auf Kosten seiner Ehre misbrauchte. Daher wird er auch beschuldigt, oft oberflächlich, ohne Farbenauftrag, mit übermässig vielem Oel gemalt zu haben, wesshalb seine Bilder schnell von der Leinwand verschwanden [3].

Neapel hat öffentlich und in Privathäusern Arbeiten Giordano's in Ueberfluss; da ist, so zu sagen, keine Kirche, die sich nicht einer rühmte. Sehr bewundert wird die Vertrei-

3) Vgl. *Goethe's Winckelmann* S. 229 ff. *W.*

bung der Verkäufer aus dem Tempel, bei den Vätern des heil. Hieronymus, deren Architektur er von Moscatiello, einem guten Prospectmaler, machen liess. Allen seinen übrigen Arbeiten auf Kalk werden die im Tesoro der Karthause vorgezogen. Er malte sie schon in reifern Jahren und scheint hier sein Bestes zu geben. Die in der Wüste aufgerichtete Schlange und der Haufe von Israeliten, welche fürchterlich von Schlangen zerrissen sich zu ihr um Rettung wenden, überraschen. So auch die andern meist aus der Schrift genommenen Geschichten an den Wänden und der Decke. Auch die Kuppel der heil. Brigitta ist sehr bekannt, welche er mit Francesco di Maria wetteifernd in kurzer Zeit und mit gefälligern Tinten malte, so dass er über diesen gelehrten Künstler bei der Menge siegte, und der Jugend ein Vorbild minder gediegenen Geschmacks wurde. Wunders halber zeigt man auch das binnen anderthalb Tagen für seine Kirche gemalte, figurenreiche und vor seinen übrigen lieblichere Bild, Xaverius. In Florenz malte Luca die Capelle Corsini und die Gallerie Riccardi, ausser andern Arbeiten für mehrere Kirchen, und für andere Privaten, besonders aber für das Haus del Rosso, aus welchem die Bacchanale des Giordano später in den Palast des March. Gino Capponi kamen. Er arbeitete auch für den Fürsten; und von Cosimo III., unter dessen Augen er in unsaglich kurzer Zeit ein grosses Bild auf Leinwand erfand und malte, ward er als ein für Fürsten gemachter Maler gelobt. Dasselbe Lob erhielt er von Karl II., König von Spanien, an dessen Hofe er 13 Jahr diente; und nach der Menge seiner Arbeiten wenigstens müsste man sagen, er habe dort lange gelebt. Er setzte die von Cambiasi von Genua in der Kirche des Escurial angefangenen Gemälde fort, und schmückte sie mit vielen Bildern an der Decke, in den Kuppeln und an den Wänden, meistens aus Salomon's Leben [4]). Andere viele Wandbilder malte er in einer Kirche des heil. Antonio, im Palast Buenretiro im Gesandtensaale; für die Königin Mutter malte er eine Geburt Christi, welche ein staunenswürdiges und all' seine übrigen übertreffendes Bild genannt wird. Hätte er immer so gearbeitet, so würden Einige nicht behauptet haben,

4) S. *Kunstblatt* 1822. *N.* 64. *W.*

sein Beispiel habe auf die Spanische Malerschule verderblich gewirkt [5]). Als er nun alt geworden, reich an Schätzen und Ehre in sein Vaterland zurückkehrte, starb er bald darauf, als der grösste Maler seiner Zeit geachtet.

Aus seiner Schule gingen nur wenig verdiente Zeichner hervor; die meisten misbrauchten seinen Grundsatz, dass, wer dem Publicum gefalle, ein guter Maler sei, und das Publicum mehr durch Colorit, als durch Zeichnung bezaubert werde; wesshalb sie denn, ohne auf letztere viel zu geben, handwerksmässig hinarbeiteten. Am meisten begünstigte er den Neapolitaner Aniello Rossi und Matteo Pacelli della Basilicata, die er als Gehülfen mit nach Spanien nahm, von wannen sie gut bezahlt zurückkehrten, gemächlich und fast in Musse lebten. Niccolò Rossi, ein Neapolitaner, erfand glücklich und colorirte nach Art seines Meisters, wiewol er mehr in das Röthliche fällt. Bei einigen wichtigern Arbeiten, wie an der Decke der königlichen Capelle, half ihm Giordano mit seinen Zeichnungen. Er malte viel für Privaten, und war nach Reco in Thierfiguren sehr beliebt. Der *Wegweiser in Neapel* rühmt an ihm und an Tommaso Fasano die Kunst, für heilige Gräber und vierzigtägige Fastenzeit schöne Grossbilder in Gouache zu malen. Giuseppe Simonelli, Giordano's Bedienter, ward genauer Copist seiner Arbeiten und trefflicher Nachahmer seines Colorits. In der Zeichnung leistete er nicht viel; doch lobt man seinen Niccola di Tolentino in der Kirche Montesanto, als Giordano's fleissigern und correcten Werken nahe kommend. Andrea Miglionico hatte mehr Leichtigkeit im Erfinden und glei-

5) Nicht nur Nachahmer fand er, sondern auch Beurtheiler; z. B. Palomino, wiewol er Giordano's Freund war, wiewol er sich von den Wissenschaften zur Malerei wendete, als sein Styl so im Schwange war, ahmte nicht ihn allein, sondern die übrigen bessern seiner Zeit nach. Er war ein guter Künstler, wurde von Karl II. zu seinem Kammermaler ernannt und ist derselbe, den man verdientermassen Spaniens Vasari nennt, und den ich hier und da anführe. Sprachkenner loben seine Schreibart, wesshalb vielleicht seine Theorie und Praxis der Malerei (2 Bände in Fol.) ausser Spanien so selten ist. Was sein Urtheil anlangt, so mochte er wol, wie Vasari auch, mehrmal irren. Ich fürchte, er folgt der Ueberlieferung gar sehr, ohne sie immer zu erwägen, und ich schliesse dies aus den diesem oder jenem Meister gegen alle Zeitrechnung zugeschriebenen Schülern. *L.*

chen Geschmack im Colorit, nur weniger Anmuth als Simonelli. Auch Andrea malte in vielen Neapler Kirchen, und besonders finde ich in der Nunziata sein Pfingstbild gelobt. Ein Spanier, Franceschitto, versprach soviel, dass Luca zu sagen pflegte, dieser Jüngling müsse besser werden, als sein Meister. Er starb aber jung und hinterliess in Neapel eine Probe seines glücklichen Geistes im heil. Pasquale, den er in S. Maria del Monte malte; das Bild hat schöne Landschaft und sehr liebliche Engelglorie.

Der beste Schüler aber war Paolo de' Matteis, der von Pascoli auch unter Morandi's beste Schüler gezählt wird; er kann wol zu den ersten Malern seiner Zeit gerechnet werden. Er wurde nach Frankreich berufen und machte sich in den drei Jahren seines Aufenthalts dort und im ganzen Lande berühmt. Unter Benedict XIII. ward er nach Rom geladen, wo er in der Minerva und in Aracaeli malte. Auch andere Städte schmückte er mit seinen Gemälden, namentlich Genua, wo in S. Girolamo zwei köstliche Bilder von ihm sind; das eine des Kirchenheiligen, der dem Xaverius im Traum erscheint und spricht, das andere die unbefleckte Empfängnis der h. J., mit einem höchst anmuthigen Geleite dienender Engel. Sein Wohnort aber war Neapel, und dort muss man ihn kennen lernen. Dort lieferte er Wandbilder für Kirchen, Gallerien, Säle, Decken in Menge, oft mit seines Meisters Eil, doch nicht gleichem Verdienst. Beispiellos war, dass er in 66 Tagen eine grosse Kuppel, wie die in Gesù Nuovo, malte, die, weil sie den Einsturz drohte, vor einigen Jahren abgetragen wurde; eine Bravur, welche, nach Solimene's kalter Bemerkung, die Arbeit unbesprochen verrieth! Gleichwol enthielt sie doch manches Schöne und Lanfranco trefflich Nachgeahmte, so dass diese Schnelligkeit immer Bewunderung erregte.

Wo er vorbedacht und fleissig arbeitete, wie in der Kirche der *pii operaj*, in der Gallerie Matalona, in vielen Bildern für Einzelne, fehlt es ihm nicht an Composition, an Anmuth der Umrisse, Schönheit der Gesichter, wiewol sie etwas einförmig sind, noch an andern Vorzügen. Sein Colorit war früher Giordanisch, später malte er mit mehr Kraft des Helldunkels, aber mit weichen und zarten Tinten, besonders Madonnen und Kinder, die eine fast Albanische Süssigkeit und einen An-

klang aus der Römischen Schule haben, wo er auch studirt hatte. Mit seinen Schülern hatte er wenig Glück, obwol sie sehr zahlreich waren. Unter allen that sich Giuseppe Mastroleo hervor, dessen Erasmus in S. Maria Nuova sehr gelobt wird. Matteis's Mitschüler bei Giordano und nachher auch sein Schwager war Gio. Batista Lama; und auch dieser streifte an ihn in seinen Arbeiten. Nach Paolo's Beispiel legte er sich besonders auf das Süsse der Farbe und des Helldunkels, beliebt in grössern Werken, wie der Gallerie des Herzogs von S. Niccola Gaeta, und mehr noch in Bildern mit kleinen Figuren für Sammlungen, wo er gern mythologische Gegenstände darstellte. Sie sind in Neapel und dem Königreiche nicht selten.

Francesco Solimene [6]), genannt der Abate Ciccio, war in Nocera de' Pagani di Angelo geboren, Schüler des Ritters Massimo. Er vertauschte aus Neigung die Wissenschaft mit der Malerei, lernte vom Vater die ersten Anfangsgründe darin und ging nach Neapel. Hier besuchte er Francesco's di Maria Schule, die, wie er meinte, zuviel auf Zeichnung gab; hierauf die Akademie Po's, wo er, jugendlich berathen, zugleich Nacktes zeichnete und malte. So kann man ihn kaum Schüler eines Andern, als der Meister nennen, die er stets copirte und studirte. Anfangs folgte er Cortona in Allem; hierauf, nachdem er sich eine Manier gebildet, hielt er ihn doch für eins seiner Muster, soweit, dass er ganze Figuren von ihm copirte, nur aber seinem neuen Style gemäss. Dieser neue und charakteristische Styl Solimene's kommt dem des Preti am nächsten, die Zeichnung ist minder genau, die Farbe minder wahr, aber die Gesichter sind schöner; in diesen ahmte er zuweilen Guido, zuweilen Maratta nach, oft sind sie nach der Natur. Daher ward er von Einigen der Calabrische verfeinte Ritter genannt. Mit Preti verband er Lanfranco, welchen er den Meister nannte, von welchem er die geschlängelte Anordnung annahm, die wol übertrieb. Von Beiden nahm er das Helldunkel, welches er in seinen Mitteljahren sehr stark vortrug; denn in spätern Jahren minderte er es und lenkte in das Leichte und Sanftere

6) Vgl. *Goethe's Winckelmann* S. 238 f. *W.*

ein. Er zeichnete und überging Alles nach der Natur, eh er malte, so dass er in seinen Vorarbeiten, wenigstens in seiner bessern Zeit, unter die Sorgfältigsten gerechnet werden kann; nachher freilich verfiel er in oberflächliche Leichtigkeit und bahnte der Manierirtheit den Weg. In der Erfindung zeigte er das leichte und zierliche Talent, wodurch er unter den Dichtern seiner Zeit eine ehrenvolle Stelle einnahm. Auch eine gewisse Allseitigkeit kann man an ihm loben, indem er Alles, was die Malerei in verschiedenen Zweigen umfasst, malte, Bildnisse, Geschichten, Thiere, Früchte, Gebäude, Werkhäuser. Was er auch vornahm, zu Allem schien er ausschliesslich gemacht. Er lebte 90 Jahr und da er schnell malte, so sind seine Arbeiten durch ganz Europa verbreitet, fast wie die des Giordano, dessen Freund und Nebenbuhler er war, nicht von so seltenem Genius, aber geregelter in der Kunst. Als Giordano todt war und Solimene wusste, dass er nun der Erste in Italien blieb, was auch seine Neider über sein minder wahres Colorit sagten, so liess er sich seine Bilder sehr theuer bezahlen, und bekam dennoch Aufträge in Menge.

Eins seiner vorzüglicheren Werke ist die Sacristei der Theatiner di S. Paolo Maggiore, wo er mehrere Geschichten malte. Denkwürdig sind auch seine Bilder in den Bögen der Capellen in der Apostelkirche. Diese Arbeit war von Giacomo del Po, sollte der Tribune und dem Uebrigen, was Lanfranco gemalt hatte, ähnlich werden; aber Po befriedigte nicht. So wurde, was er gemalt hatte, ausgestrichen und Solimene statt seiner gewählt, der sich würdiger erwies. Seinen Fleiss in der Ausführung bewährt die Philippscapelle in der Kirche dell' oratorio, wo jede Figur fast miniaturmässig behandelt ist. Unter den Privathäusern zeichnete er Sanfelice aus zu Gunsten seines Zöglings Ferdinando, welchem er eine Gallerie malte, die nachher ein der Jugend stets offen stehendes Studium ward. Gerühmt wird unter seinen Bildern das am Hauptaltar der Nonnen des heil. Gaudioso, anderer in andern Kirchen und dem Königreiche nicht zu erwähnen, besonders zu Monte Casino, wo er für die Kirche vier grosse Gemälde im Chor malte. In der *Descrizione istorica del monistero di Monte Casino, Neap.* 1751, werden sie beschrieben. In den Privatsammlungen Italiens ausserhalb des Königreichs

kommt er nicht häufig vor. In Rom haben die Fürsten Albani und Colonna einige Geschichtbilder; zahlreicher einige Fabeln die Gr. Bonaccorsi in der Gallerie zu Macerata; unter andern den Tod der Dido, ein grosses Bild von grosser Wirkung. Sein grösstes Stück sah ich im Kirchenstaate, ein Abendmal im Speisesaal der Conventualen zu Assisi, ein reinliches, ausserordentlich fleissiges Werk, wo der Maler unter den bei der Tafel Aufwartenden sich selbst abgemalt hat.

Die Grundsätze, welche Solimene den lernenden Jünglingen einflösste, werden von seinem Lebensbeschreiber mitgetheilt und haben eine sehr zahlreiche Schule gebildet, die sich auch um die Hälfte des 18. Jahrhunderts über das Königreich hinaus verbreitete. Unter denen, die in Neapel blieben, haben wir eben erst Ferdinando Sanfelice, einen Neapolitaner Edlen, genannt, der sich zu ihm in die Lehre begab und ihn zu Allem bestimmen konnte. Da der Meister nicht alle Bestellungen von allen Seiten her annehmen konnte, so war der sicherste Weg, keine abschlägliche Antwort zu erhalten, der, dass Sanfelice sie antrug, dem allein er keine Bitte versagen konnte. Unter Solimene's Leitung ward er ein bedeutender Figurenmaler und malte etliche Altarbilder. Gern malte er auch Früchte, Landschaften und Ansichten, worin er trefflich war, so wie als Bautenmaler. Aber keiner von Solimene's Schülern kam ihm näher, als Francesco de Mura, genannt Franceschiello. Er war Neapolitaner von Geburt und trug viel zur Verschönerung der Hauptstadt öffentlich und in Privathäusern bei. Kein Werk aber hat ihn wol berühmter gemacht, als die Wandbilder in mehrern Zimmern des k. Palastes in Turin, wo er mit Beaumont wetteiferte, der damals in seiner Blüthe stand. Er malte dort die Decken einiger Zimmer, grossentheils auf Niederländische Weise; die Gegenstände, die er wählte und sehr anmuthig behandelte, waren olympische Spiele und Achilles's Thaten. Auch in andern Theilen des Palastes hat er etliches gemalt. Ebenfalls in grosser Achtung stand Andrea dell' Asta, der aus Solimene's Schule nach Rom zu studiren ging und in den vaterländischen Styl noch etwas von Raffael und dem Alterthum brachte. Unter seine besten Stücke zählt man die beiden grossen Bilder, die Geburt und Erscheinung U. H., welche er in Neapel für die

Augustiner Barfüssermönche malte. Niccolò Maria Rossi ward ebenfalls rühmlich in Neapels Kirchen und am Hofe selbst gebraucht. Scipione Cappella copirte besser, als einer seiner Mitschüler, Solimene's Gemälde, die zuweilen vom Meister übergangen für Urbilder galten. Giuseppe Bonito, ein guter Erfinder und ausgezeichneter Bildnismaler, war einer der besten Nachahmer Solimene's und ist unlängst als Hofmaler in Neapel gestorben. Conca und er werden ihrer gewählteren Formen wegen den Mitschülern vorgezogen. Andere mir minder bekannte in Neapel und Sicilien 7) wird man in den

7) Die *Memorie de' messinesi pittori* nennen einen Gio. Porcello, der aus Solimene's Schule in sein Vaterland zurückgekehrt, dort die Malerei sehr gesunken fand, und um sie zu heben, eine Schule in seinem Hause eröffnete, wo er des Lehrers Geschmack, dessen er ganz mächtig war, verbreitete. Einen bessern brachten aus Rom die Brüder Antonio und Paolo dahin, die aus Maratta's Schule herkamen und ebenfalls eine Akademie in Messina unter vielem Zuspruch eröffneten, in Kirchen zusammen arbeiteten und treffliche Wandmaler waren, wiewol Antonio in Oelmalerei seinem Bruder weit überlegen war. Ein dritter, Gaetano genannt, malte ihnen die Verzierungen. Mauer- und Leinwandbilder sieht man von ihnen in S. Caterina di Valverde, in S. Gregorio delle Monache und sonstwo. Sie blühten gleichzeitig mit den Filocami Litterio Paladino und Placido Campolo, einem Schüler Conca's in Rom, wo die alten Marmorwerke ihm mehr, als Conca's Bilder, genützt zu haben scheinen. Beide waren in grossen Arbeiten tüchtig; und man rühmt besonders des Erstern Decke in der Kirche di Monte Vergine, des Zweiten Decke in der Rathsgallerie. Beide werden in der Zeichnung geschätzt; doch ist der Geschmack des Zweiten gediegener und ferner von Manier. Die eben genannten und in verschiedenen Jahren geborenen fünf Künstler starben alle in dem unseligen Jahr 1743. Sie überlebte Luciano Foti, ein trefflicher Copist jeden Styls, vor allen aber Polidoro's, welchen er auch in selbsterfundenen Bildern nachahmte. Sein unterscheidender Charakter aber ist das Eindringen in die Geheimnisse der Kunst, wodurch er die verschiedenen Style, Firnisse und Verfahrungsarten früherer Meister erkannte, die unbekannten nicht nur leicht herausfand, sondern auch die von der Zeit beschädigten Bilder so glücklich herstellte, dass auch die Einsichtigsten seine Nachhülfe nicht bemerkten. Ein solches höchst seltenes Talent ist mehr werth, als viele Maler. — Ich füge noch einige Künstler derselben Insel, die an verschiedenen Orten geboren sind, hinzu. Marcantonio Bellavia, ein Sicilier, der in Rom in S. Andrea delle Fratte malte, wird nur muthmasslich für Cortona's Schüler gehalten; Calandrucci aus Palermo für Maratta's. Gaetano Sottino malte die Decke des Oratorio, bei der Madonna di C. P., ein verständiger Künstler. Giovacchino Martorana aus Palermo war ein Grossmaler; in seiner Vaterstadt rühmt man die grosse Capelle der Kreuzträger und in S. Rosalia vier grosse Bilder aus des heil. Benedict's Leben. Olivio Sozzi, aus Catania, arbeitete viel in Palermo, besonders in S.

Schriften dieses Volks finden, dessen Bildungsgang jüngst Pietro Signorelli in einem Werke von mehrern Bänden beschrieben, das ich jetzt nicht bei der Hand habe, und wie manches andere auf Treu und Glauben anführe.

Einige Andere, die ausserhalb des Königreichs lebten, werden unter andern Schulen erwähnt werden, und schon bei der Römischen haben wir Conca's und Giaquinto's hinlänglich gedacht. Zu diesen kann man Onofrio Avellino setzen, der in Rom einige Jahre lebte, für Privatleute und in Kirchen malte. Sein grösstes Werk ist die Decke in S. Francesco di Paola. Maja und Campora in Genua, Sassi in Mailand, und andere aus Solimene's Schule werden bei mehrern Städten nachgewiesen, oft mit der Klage, dass sie die vom Meister gezogenen Gränzen überschritten. Seine Farbe kann, wenngleich sie wahrer seyn könnte, doch nicht verletzen, ja sie hat sogar etwas Anmuthiges. Aber seine Schüler und Nachahmer konnten sich nicht in denselben Gränzen halten und schritten so ganz aus dem Geleise, dass man wol behaupten kann, kein Zeitraum der Malerei sei für das Colorit unseliger gewesen. Florenz, Parma, Verona, Bologna, Mailand, Turin, mit einem Worte ganz Italien ist von dieser Seuche angesteckt worden, und liefert nun von Zeit zu Zeit Arbeiten von so manierirten Tinten, dass sie eine ganz andere Natur, als die eben bestehende nachzubilden scheinen. Auch der Misbrauch, hinzuwerfen und nicht auszuführen, ist nach Giordano und Solimene von Vielen so weit getrieben worden, dass statt guter Bilder schlechte Skizzen an leichtgläubige Käufer verkauft worden sind. Die allzuhäufig befolgte Manier beider Meister hat in unsern Zeiten so schlechte Grundsätze verbreitet, wie ehmals Michelangelo's, Tintoretto's und selbst Raffael's misverstandene Muster. Der

Giacomo, wo alle Altarbilder von ihm sind, und die Tribune drei reiche Bilder aus U. H. Kindheit hat. Von einem andern Sozzi, Namens Francesco, lese ich in Girgenti im Dom das Bild der heil. fünf Bischöfe sehr gelobt. Von Onofrio Lipari aus Palermo sind in der Kirche de' Paolotti zwei Bilder vom Martyrthum des h. Oliva; von Filippo Randazzo in Palermo grosse Wandbilder; so auch von Tommaso Sciacca, der in Rom dem Cavalucci half, und im Dom, wie bei den Olivetanern zu Rovigo, bedeutende Gemälde hinterliess. *L.*

wahre und erste Grund dieses Unfugs ist in den Meistern fast aller unserer Schulen zu suchen; sie haben der Leitung ihrer ehmaligen Gründer sich entzogen und so im Dunkeln einen neuen Führer blindlings zu erfassen gesucht, ohne nachzudenken, wer er sei und wohin er führe. So haben sie sich bei jedem Schall einer neuen Lehre mit ihren Schülern angeschlossen.

Zu Giordano's und Solimene's Zeiten stand als Landschafter Niccola Massaro in Ansehen, Rosa's Schüler und mehr seiner Zeichnung, als seines Colorits Nachahmer. In letzterem [8]) war er matt, und nie erreichte er ihn in angemessenen Figuren, worin ihm Antonio di Simone half, der kein vollendeter, aber doch nicht unverdienter Schlachtenmaler war. Massaro unterrichtete Gaetano Martoriello, welcher ein freier und wunderlicher Landschafter wurde, oft aber bloss entwarf und immer falsch colorirte. Besser war darin, nach dem Urtheile der Kenner, der Geschichtschreiber Bernardo Dominici, Beich's Schüler, fleissig und kleinlich umständlich auf Niederländische Weise auch in Bambocciaten. Gute Landschafter waren in Romagna Ferrajuoli und Sammartino aus Neapel, die sich dort niederliessen. In Ansichten war der obgenannte Moscatiello vorzüglich. In Solimene's Leben wird Arcangelo Guglielmelli als in derselben Kunst erfahren angeführt. Domenico Brandi, ein Neapolitaner, und Giuseppe Tassoni, ein Römer, wetteiferten mit einander in der Thiermalerei. Darin und in Blumen und Früchten war ein Paoluccio Cattamara, zu Zeiten Orlandi's, tüchtig. In Seestücken und Landschaften glänzten Lionardo Coccorante und Gabriel Ricciardelli, ein Schüler des Orizzonte, die am Hofe des Königs Karl von Bourbon arbeiteten [9]).

8) Gio. Tuccari aus Messina, Sohn eines Antonio, schwacher Schüler Barbalunga's, wiewol in andern Gattungen der Malerei sehr geübt, verdankte seinen Ruf kleinen Schlachtgemälden, die er vermöge seiner schnellen Hand unglaublich vermehrte, und die nach Deutschland gekommen, oft in Kupfer geätzt worden sind. Er ist ein fruchtbarer und lebhafter Erfinder, manchmal aber unrichtiger Zeichner. *L.*

9) Unter den Messinern wird Niccolò Cartisani genannt, ein

Mit der Ankunft dieses glänzenden Beförderers der Kunst, wo er auch regierte, kräftigte sich die Neapler Schule wie von neuen Strahlen erhellt; Bestellungen und Belohnungen nahmen zu; Muster der auswärtigen Schulen wurden vervielfältigt; und Mengs, der die königliche Familie, nebst einem grossen Staffeleibilde, zu malen berufen ward, legte den Grund zu einem gediegenern Style, zu Förderung der Neapolitaner, seines Glücks und der Kunst. Aber das grösste Verdienst dieses Fürsten um die Kunst muss man in Herculanum suchen. Durch ihn sind so viel alte Maler- und Bildwerke, die Jahrhunderte lang begraben lagen, wieder an's Licht gezogen, in zierlichen Kupfern nachgestochen, mit gelehrten Anmerkungen erläutert und allen Völkern mitgetheilt worden. Damit endlich auch die Nachkommen alle die Vortheile, welche er seiner Zeit gewährte, genössen, wandte er seine Sorgfalt auch auf die Bildung der Jugend, worauf ich in meiner ersten Auflage nicht Rücksicht nehmen konnte, da ich, trotz aller Mühe, darüber nichts erfahren konnte; jetzt spreche ich davon laut Nachrichten, welche auf Bitten des March. D. Francesco Taccone, Grossschatzmeisters, mir der königliche Alterthumsforscher Daniel kurz mitgetheilt hat; Männer, welche Beide ihr Vaterland lieben, fleissig Denkmale sammeln, und eben so freundlich Andern aus der Fülle ihrer Kenntnisse mittheilen. Früher war in Neapel die Akademie des heil. Lukas in Gesù Nuovo seit Francesco di Maria gegründet, der dort Anatomie und Zeichnung lehrte. Hier blieb sie mehrere Jahre. König Karl belebte diese Stiftung gewissermassen durch eine Malerschule, die er in der Werkstätte der harten Steine und der Teppiche eröffnete. Es wurden aus Solimene's Schule sechs Lehrer angestellt, namentlich die Arbeiten daselbst zu leiten; da aber gute Modelle angeschafft wurden, so verstattete man der Jugend, auch dort zu studiren;

guter, in Rom gestorbener Landschafter, und Filippo Giannetti, Casembrot's Schüler, der in Grossartigkeit der Landschaften und Ansichten den Meister übertraf, aber in Zeichnung der Figuren, wie in der Ausarbeitung sich nicht neben ihm halten kann, vielmehr wegen seines leichten und schnellen Pinsels der Giordano der Landschafter genannt wurde. Vom Vicekönig Gr. di S. Stefano geachtet und geschützt, glänzte er in Palermo und Neapel. *L.*

ja., als Director ward Bonito angestellt, und einige Zeit darauf ihm de Mura an die Seite gesetzt, der aber früher starb. Ferdinand IV. ist auf dieser Bahn fortgegangen und hat das Maas der Verdienste seines erlauchten Vaters überfüllt; mit immer neuen Beweisen seiner Gönnerschaft hat er den Namen der Bourbons den schönen Künsten lieber und rühmlicher gemacht. Er verlegte den Sitz der Akademie in das neue kön. Museum, schaffte Alles an, was zur Erziehung junger Maler frommt, übertrug nach Bonito's Tode die Aufsicht den würdigsten Professoren, setzte Jahrgehalte für ausgewählte junge Künstler, die in Rom studiren sollten, aus, wies vier darauf an, welche Maler werden wollten, und bestättigte somit Rom in dem ihm so lange von der Welt zugestandenen Vorzuge, das Athen der schönen Künste zu seyn.

Ende des ersten Bandes.

Staats-Bibliothek Bamberg

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lanzi, Luigi Antonio, / Wagner, Adolf, / Quandt, Johann Gottlob <<von>>,

Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts
Bd.: 1

Leipzig (1830)

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.L.art.o.35(1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11711595-3